



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México

LA MILPA

COMO DETONANTE DE PRODUCCIÓN VISUAL.
IMÁGENES OTOMÍS DESDE LOS CONCEPTOS ATÁVICO E INTEMPERIE



CHRISTOPHER AQUINO CAMPUZANO





UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES

**LA MILPA COMO DETONANTE DE PRODUCCIÓN VISUAL
IMÁGENES OTOMÍS DESDE LOS CONCEPTOS ATÁVICO E INTEMPERIE**

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS VISUALES

PRESENTA

L. EN A.P. CHRISTOPHER AQUINO CAMPUZANO

LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

DIRECTOR:

DR. EN A. JOSÉ LUIS VERA JIMÉNEZ

CO-DIRECTORES:

DR. EN U. JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ

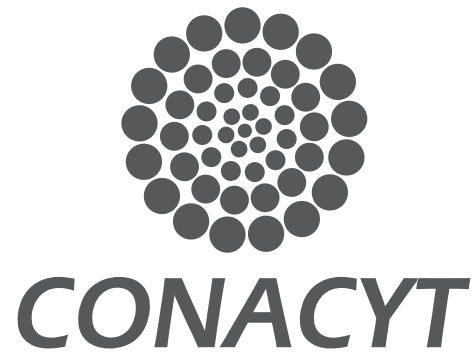
DR. EN E.L. ALVARO VILLALOBOS HERRERA

REVISORES:

M EN E.V. JULIO CÉSAR CID CRUZ

M. EN C.L.V. OMAR RICARDO JIMÉNEZ HUERTA

**La publicación de este material se financió con recursos
de las Becas para Estudios de Posgrado CONACYT 2018-2020.**



El presente proyecto y texto ha sido realizado por el autor con apoyos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), y la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes, bajo el esquema del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC).

El contenido del presente texto tiene únicamente fines académicos y las perspectivas presentadas en el mismo son responsabilidad de la autora, no reflejando necesariamente las opiniones del CONACYT, UAEMéx y la Maestría en Estudios Visuales.

Los contenidos presentados son propiedad del autor y las y los respectivos autores citados y/o utilizados como fuentes de consulta; cualquier omisión de autores o autoras, fuentes de consulta o materiales en la presente o futuras ediciones no fue realizada con dolo y se dará crédito y mención correspondientemente de haber ocurrido tal omisión.

*La memoria intenta preservar el pasado
Sólo para que le sea útil al presente
Y a los tiempos venideros.
Procuremos que la memoria colectiva
Sirva para la liberación de los hombres
Y no para su sometimiento.*

Jacques Le Goff.



Índice

Introducción	10
Contexto Otomí	13
1. La producción visual como campo etnográfico	28
1.1 Historia de vida, entre la visualidad y la memoria	37
1.2 La milpa, objeto llave y escenario	48
2. Imagen de lo atávico	66
2.1 Una memoria común	76
2.2 El resto o la incisión fotográfica	89
2.3 Un comentario sobre la obra de Pola Weiss	98
2.4 Atavismos, entre lo digital y la pervivencia de estructuras de la memoria	104
3. Imagen a la intemperie	118
3.1 Proceso visual	127
3.2 Notas visuales de campo	137
3.3 Comentario al videoarte y la intemperie	163
4.- Reflexiones	168
Glosario	174
Bibliografía	178



Introducción

El presente trabajo implica un análisis sobre la producción visual personal, misma que está atravesada por la reflexión de una herencia cultural otomí en el contexto de una nueva ruralidad.

Desde el área de los estudios visuales con apoyo de la etnografía, se focaliza el ejercicio de la agricultura tradicional (milpa) como una experiencia situada desde la cual es posible encontrar puntos de anclaje sobre prácticas del “mirar” que corresponden a otros modos de pensamiento y otras formas de hábito. En la réplica y adopción de estos hábitos existe un campo que acrecienta la posibilidad de ubicar latencias atávicas (sospechando del pasado, lo antiguo, lo hereditario o generacional) que permean una visibilidad actual otomí.

Ver, hacer ver o hacerse ver como otomí, ser, parecer o identificarse con lo otomí, son puntos de reflexión respecto a prácticas personales de la imagen, mismas que van desde la ejecución de objetos artísticos, el registro de acciones o la recuperación de archivo y que las más de las

veces dichas prácticas terminan teniendo un soporte fotográfico. De tal modo es en el ejercicio fotográfico donde se construye un dialogo sobre el devenir "imagen otomí" entretejida con la narrativa de una historia de vida.

El proyecto presenta los nodos: autobiografía, historia de vida y ensayo fotográfico a manera de Catalina Cortés donde no se busca generar representación de realidades, sino que es un "intento de construir una nueva realidad a partir de imágenes que dejen entrever las interposiciones temporales y espaciales" (Borea, 2018:338), siendo la milpa un escenario de encuentro y convivencia entre la imagen, el tiempo y el lenguaje, con la finalidad de gestar una transferencia cultural otomí.

Finalmente, esta propuesta que es el desarrollo de una memoria contrapuesta a imágenes ha tenido un proceso de archivo implicando el uso de imágenes digitales (de origen) o la

digitalización de imágenes (fotografías análogas, estenopeicas, documentos), siendo el monitor, la pantalla o el proyector, los mecanismos idóneos para su visualización, circulación y mediatización, de tal modo es necesario realizar un comentario sobre la producción de imagen entre lo atávico y lo digital así como del registro de imágenes al intemperie y su mediatización.

Al abogar por la pervivencia de mecanismos de visualidad otomí, es menester preguntarnos ¿Qué sería una imagen en términos otomís?

Como bien nos dice W. J. T Mitchell, hoy en día la imagen ha ampliado tanto su territorio que es difícil pensar sin tener que orientarse en imágenes ¿En qué medida la imagen a fincado terreno en lo Otomí?

Contexto Otomí

Los Otomíes son un pueblo originario de México con presencia en varias provincias del país, principalmente se ubican en el Estado de México, Hidalgo, Guanajuato, Querétaro, Puebla y Veracruz, forma parte de los grupos étnicos más numerosos y su lengua es la séptima más hablada con un total de 288 052 hablantes de tres años en adelante, lo que representa 4.16 por ciento de los 6 913 362 de hablantes de lengua indígena en el país (INEGI, 2010)

El otomí es reconocido en México como una lengua nacional, junto a otras sesenta y dos lenguas indígenas. Esta lengua empieza a tener registro desde el siglo XVI “sobre todo por misioneros como Pedro de Cárceres, Alonso Urbano, Luis Neve y Molina, Francisco Haedo, Francisco de Miranda y no misioneros como Manuel Crisóstomo Náxera y Wilhelm von Humboldt” (Idioma otomí, s.f.).

Los otomíes comparten la narrativa de un origen mítico donde después de un periodo constante de migraciones se rastrea que aproximadamente en el siglo VIII se establecieron en el Valle de Tula previo a la fundación de la capital del imperio Tolteca. Posterior al dominio tolteca y la caída Tula, surge otra etapa de migración, hasta establecerse en Jilotepec. Para el siglo XIV fueron sometidos por los mexicas y finalmente para el 1519 se hace presente un dominio español (Camposortega, 1992).

Montoya-Casasola señala que para “1940 inició un amplio proceso de industrialización dentro de la región otomí en el Estado de México con la inauguración del Corredor Industrial Lerma-Toluca en el Valle de Toluca y el Corredor Industrial de Pastejé, en Atlacomulco”. (Montoya, 2013:261) Esto empezó a cimentar otras estructuras sociales entre la fuerza obrera, la persistencia de prácticas agrícolas y la combinación con otras actividades económicas

Para 1970, la producción artesanal fue impulsada sobre todo en la producción de tapetes tejidos en Temoaya, molcajetes y metates de piedra negra, canastas y sillas de tule en Acambay, alfarería en Toluca y manteles y servilletas tejidas en Otzolotepec (Isidro, 1994). También en esa década se formó un movimiento político otomí. En 1977 se firmó el Pacto de Matlatzinca, donde los distintos pueblos originarios de la entidad se comprometieron a luchar por el respeto a su identidad. Así, en 1980 se fundó el Centro Ceremonial Otomí como resultado del Pacto. En 1990 se realizó la Primera Asamblea Nacional Otomí que trajo como consecuencia la organización del Consejo Nacional Otomí (Barrientos, 2004).

El municipio de Temoaya, mejor conocido en lengua *Ñatho* (otomí) como **Nthekunthe** ubicado dentro del Estado de México, es un sitio que conglomeró la mayor presencia indígena otomí en la región céntrica del país, de tal modo que es reconocida “históricamente como la cuna de los otomíes de la región centro”. (Vega, 2017:9)

Laura Collin en 2006 también se encontró con el mismo caso que yo respecto a la comunidad otomí de Temoaya, siendo un grupo “que estaba muy lejos de la imagen de aislamiento y marginación que pintaban los textos etnográficos sobre ellos” (Collin, 2006: 9) así desde una perspectiva más económica, ella declara que el “contacto otomí con la ciudad de México y la cultura occidental era sistemático y permanente y que los otomíes manejaban ambos códigos con extrema facilidad, sin embargo mantenían a sus familias en la comunidad donde conservaban lengua, vestido y vivienda tradicional” (ibid.).

Para Collin las preguntas que detonaron su investigación referente a este grupo estaban relacionadas con el ¿Porque a pesar de su amplio contacto e integración en el plano económico con la sociedad occidental seguían sintiéndose otomíes?, o en sentido inverso ¿porque no se integraban como un mestizo más? Este derivaba en muchos otros problemas como el definir

que conservaban y que no, “¿Por qué los otomíes pueden renegar su tradición o manipularla a conveniencia? ¿Porque los otomíes a pesar de su amplio contacto e integración conservan sus pautas culturales?” (Collin, 2006:16).

En la actualidad los temas de investigación sobre el pueblo otomí han privilegiado el aspecto religioso y su organización socioeconómica, los autores más sobresalientes al respecto son Jaques Galinier, Noemí Quezada, Beatriz Oliver, Eduardo Sandoval, Sergio Campos Ortega, Carlos Miranda.

Para la práctica de investigación local se tiene los trabajos de Margarita de la Vega Lázaro e Issac Díaz Sánchez aportando material para la pedagogía de la lengua, la reivindicación de la memoria local o la pervivencia de su cosmovisión, algunos de sus textos pueden entenderse como auto etnografías. También deberíamos señalar la poesía de **Tarohyadi** como prácticas

“desde el adentro y desde el sentir” otomí presente.

Respecto a los estudios de imagen sobre el grupo otomí, quedan resaltadas las señalizaciones a los estudios del Códice Jilotepec y Códice de Huichapan, así como el análisis a la pintura mural del templo y exconvento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan - Hidalgo, sin embargo, no se han tomado en cuenta las prácticas de visualidad más allá de lo entendido como artesanía y tradición textil. Esto es lo que hace importante mirar la investigación que se presenta, al no pensar respecto a la imagen otomí un vestigio arqueológico o resto inmóvil, sino indagar sobre el cómo resulta una imagen, una producción visual permeado por lo otomí en consonancia con su devenir social local.

















The background of the entire page is a dark gray topographic map. It features numerous white contour lines of varying thickness and frequency, creating a complex, organic pattern that suggests a rugged, mountainous terrain. The lines are more densely packed in some areas, indicating steeper slopes, and more spread out in others, indicating flatter ground. The overall effect is a textured, almost abstract representation of a landscape.

CAPÍTULO 1

La producción visual como campo etnográfico

No hay nada etnográfico en sí mismo, la etnografía surge en la relación que se construye con otro.

Sara Pink

La “observación participante” es la principal característica de los estudios etnográficos, observar y participar son dimensiones cognitivas. “observar” implica aprender a conocer y “participar” implica mirar desde adentro.

De la observación participante surgen recolecciones de “campo” que comprenden: relatos de experiencias, ejercicios fotográficos, recolección de objetos, restos, obras producidas, conceptos, notas de asociación libre, recreación de situaciones, etc.

El “campo” es una experiencia vivencial afectiva donde la recolección de materiales audiovisuales y el registro de archivos dan lugar a la convivencia de práctica estética con prácticas etnográficas

El análisis de lo recolectado más la problematización de lo obtenido y la priorización de contenidos irá proponiendo un reporte etnográfico. Un reporte etnográfico puede tener diferentes estructuras: informe, tesis, artículo, producción visual o audiovisual.

Una “historia de vida” es un tipo de reporte etnográfico, en ella se focalizan relatos personales acordes a una pregunta de investigación, en ella se busca dar cuenta de una realidad social más allá de enfocarse en los aspectos cronológicos de vida, muerte o logros y fracasos de una persona.

La etnografía como experiencia multifacética es una forma de mirar (Pink, 2009) y no se alimenta sólo del pasado, sino también del entorno, debemos pensar las tradiciones en presente con un pasado que constantemente se modifica y entender la investigación como la cocreación de un espacio en común.

La imagen fotográfica como estrategia metodológica para las ciencias sociales detonó un punto de atención con el aporte de John Collier transformándola en un recurso fundamental de la antropología, entendiéndola como una anotación visual de campo (Collier, 1986).

Podemos encontrarnos con autores fotográficos con acción en territorio mexicano y con esta directriz como: Carl Lumholts (con imágenes de Coras, Yaquis, Huicholes), Leon Diguét (Huicholes), a Paul Strand o Tina Modotti, pioneros para la práctica del documentalismo en México.

Los archivos fotográficos que surgieron con esa inclinación han permitido focalizar a distancias temporales, usos, costumbres, contenidos, no sólo de los productores, sino también de los entornos y la directriz de la imagen. Citlali Gonzales señala que la fotografía documental - etnográfica de principios y mediados del siglo XX entendida como forma de representación, contribuyeron a homogeneizar poblaciones muy diversas, creando imaginarios a partir de los cuales se ha investigado sobre el mundo indígena. De tal modo el indígena vuelto imagen se volvió “un objeto de investigación cultural, artístico, nunca un sujeto con voz que se muestre activo y que sea autor de una imagen propia”. (Gonzales, 2017:29).

Aquí caben algunas preguntas como ¿Cuáles han sido los cambios respecto al mundo de la imagen indígena? ¿La fotografía etnográfica permite al “otro” verse reflejado en los productos que se generan sobre ellos?

Si la fotografía más que ayudar a entender y mirar al otro, “ayuda a cuestionar lo que uno mira y el por qué” (Pérez, 2012: 37), lo que ha cambiado es “la posición de los indígenas de ser objetos visuales a ser creadores de sus propias representaciones” (Gonzales, 2017:30) que viene de la mano con los cuestionamientos de la posmodernidad frente a las ciencias sociales poniendo en crisis sus formas de hacer y sus formas de ver.

Pasando a una esfera más cercana, cuestionar mis “formas de hacer y de ver” es un ejercicio constante que ha tenido realce en una parte de mi vida dedicada a la agricultura tradicional (milpa). La milpa, declarada aquí como un campo de investigación se ha convertido en un tipo de escenario, es en ella donde las formas de relacionarme con mi familia y otros trabajadores constantemente se modifican.

A su vez mientras mi papá en los descansos de las jornadas de trabajo ocupaba el tiempo para

platicar con otros jornaleros para ponerse al tanto de otros familiares, amigos y de los procesos de urbanización en el territorio, yo empezaba a realizar fotografías, formulaba preguntas que perseguían un “modo de ser antiguo”, se podría decir que entrevistaba y me entrevistaban, avanzando siempre por los gustos personales recolectaba tradiciones orales, objetos, herramientas en desuso o materiales orgánicos, hasta que un día simplemente reconocí el placer de perderme a voluntad entre los campos disfrutando de estar al intemperie.

Básicamente esta situación fue la que provoco una acumulación de imágenes, algunas de ellas eran fotografías inadvertidas del paisaje, de las acciones frente al territorio, un ejercicio documental de usos y costumbres, otras de ellas por mi relación con el arte y la gráfica, eran imágenes en búsqueda de una estética personal, proponiendo los haceres de la agricultura como elementos performativos o entendiendo en la distribución de plantas y tierra analogías con elementos técnicos o compositivos de una imagen pictórica.

Pero una razón más allá de la imagen para insistir en estas prácticas es que todo este suceder esta permeado por la herencia cultural de mi padre y abuela, es decir permeado por cultura otomí.

La imagen ha sido mi punto de apoyo y operación del pensamiento para evidenciar mi relación constante de aprendizaje sobre lo otomí. Las cartas indispensables para mantener mi atención en este juego fue preguntarme ¿Qué tanto yo podía pertenecer al grupo otomí? ¿Mis fotografías son artísticas o etnográficas? ¿Son mis imágenes una manifestación otomí o simplemente consecuencia de mi cercanía con el referente?

Lo otomí en tanto grupo social y cultural, implica la construcción de sujetos, “corporalidades” y subjetividades. La etnografía tiene como estrategia fundamental “situar el cuerpo” para dar lugar a otras relaciones, tensiones, correspondencias y resonancias. Del mismo modo la

producción visual que se presenta tiene como eje una implicación total del cuerpo, siendo esta la consecuencia de situar el cuerpo para trabajar en colectivo, adoptando otros hábitos y costumbres, sumando a ello afectos y efectos. ¿Será que la producción visual es el objeto que nos permite pensar la imagen con palabras de otros, conceptos de otros y cuerpos de otros?

1.1 Historia de vida, entre la visualidad y la memoria

Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje.

Ludwig Wittgenstein

Mä thuju ro Christopher Nuajina Campuzano, mä ngu ro lengu jñini San pedro Ajoí 2da sección, Nthe~~k~~unthe, nugo di ete yachtí je'mi ña~~ñ~~u, di mango te nugo ra 'rani. Yo también sentí lo mismo que *usted* (lector) cuando me hablaron así por primera vez, sentía angustia cuando mis abuelos y trabajadores del campo me hablaban en otomí, me miraban a los ojos esperando que les ofreciera una respuesta, este encuentro me imponía, haciéndome sentir incomodo, prefería reírme de nervios y ocultarme.

Yo no nací ni crecí donde sí lo hizo mi padre, abuelos y tatarabuelos, sin embargo, aquel sitio ha depositado dudas, sospechas, quiebres de temporalidad, preguntas de identidad, de pertenencia, estos cuestionamientos tuvieron mayor fuerza en mi adolescencia, tomaron como reflejo una personalidad dispersa, era una especie de nómada, transitando territorios, recolectando, desechando y caminado.

Algo pasó en aquel sitio llamado Temoaya, de primer momento recuerdo mucho aquel lugar, pero debido a no sentir familiaridad con el sitio. De tiempo atrás soy consciente que fue ahí la primera vez que sentí incertidumbre, sumada a una extraña sensación insoportable en mi estómago que me obligó a cerrar los ojos y apretar todo el cuerpo. Mi padre conducía, yo miraba a través de la ventana, nos llevaban a conocer el monte para bañarnos en el río, la vegetación empezó a pronunciarse tan fuerte, tan gigante, que no soporté la idea de la repetición del paisaje, de un árbol junto a otro y otro, cerré los ojos, en aquellos días simplemente me negaba

a seguir mirando. Así iniciaba mi afectividad con aquel lugar.

Cada que repienso mi relación con dicho sitio encuentro algo diferente y es que así es como funciona la memoria desde la perspectiva de Néstor (Braunstein, 2008), cada vez que contamos un recuerdo es un recuerdo diferente, la memoria no es estática, se mantiene nómada, sucede como Fernando Reati sugiere y es que ninguno de nosotros recuerda solitariamente, recordamos lo que la sociedad nos permite recordar porque el relato siempre es social.

El relato colectivo que hurga el pasado va dando forma a “lo común”, así los procesos comunitarios otomís precedieron, dando forma y nombre a esa gran imagen que aún no logro visibilizar del todo, que algunas veces es Temoaya, otras Casa de la Abuela, Milpa, Intemperie, Atavismo...

Con el paso del tiempo mi intermitencia en Temoaya cambió tras el fallecimiento de mi abuelo, fue entonces que mi papá tomó la iniciativa de regresar a la comunidad con más constancia, persiguiendo siempre el deseo por sembrar maíz, para esos años yo me volví su acompañante. Al principio no fue sencillo seguir el ritmo ni acoplarme a las formas de habitar espacios a la intemperie.

Recuerdo la primera vez que tomé un azadón, intenté golpear la tierra con toda mi fuerza, pero el pasto me rebotó la herramienta, la tierra seguía en la misma posición dejando en mis manos el eco de no poder controlar lo que los demás hacían con tanta facilidad.

Ahí empezó mi encuentro con la milpa, con mi papá diciéndome que tomáramos todo esto como un pasatiempo o una diversión, al fin de cuentas todo el maíz o haba que sembraríamos no tenía fines de lucro, era sólo *"-Para que no faltara un taco que comer en casa de la abuela"*. A

sabiendas que un taco nunca faltaría, entonces la milpa suponía algo más que el simple hecho de matar el tiempo.

Considero que al pasar de los años la labor de la agricultura fue una estrategia de mi padre para reintroducirse en la dinámica comunitaria otomí de la que él se había alejado por más de 20 años, para mí la milpa se convertía en un escenario donde vivificaba el encuentro con una parte de mi padre que había permanecido encubierta por mucho tiempo y que finalmente veía florecer.

Dentro de este escenario escuché a mi papá socializar en su lengua materna el otomí, sonidos se revelaban sin poder codificarlos, era como una imagen en movimiento que te confronta carente de narrativa, sucedía entonces que yo tomaba la posición de observador manteniendo una escucha latente, parecía que en aquellos años tenía el papel de etnógrafo,

de alguien que se había introducido en un contexto ajeno, tratando de aprender una lengua, comportamientos, tradiciones, ritos y modos de producción, parecía que había entrado a un proceso que valdría la pena llamar como “otomización”.

Sin embargo, tenía ciertas ventajas, ya que mi padre pertenecía a la comunidad y aunque las personas a las que nos acercábamos no me conocían desde pequeño, mi ascendencia consanguínea era suficiente para seguir compartiendo un cotidiano sin desconfianza.

Temoaya es muy recio con el territorio, las diferenciaciones sociales son muy latentes, algunas palabras en función de ello son: **mbojo** (masculino, alguien que no habla otomí, está vinculado con un poder económico, persona que no pertenece a la comunidad), **xhina** (femenino, persona que no pertenece a la comunidad, puede referir a una mujer de ciudad, no habla otomí, no participa en los labores del campo) **mingu** (originario de la comunidad, vecino conocido y

hablante de otomí), **hñähñu** (significa diferente, ajeno, desconocido, alguien que nació en otra comunidad, es hablante de otomí). **ñatho** (significa hablante, es la autodenominación del grupo social otomí en Temoaya y periferias, es el nombre la lengua, hace referencia a un espacio de pensamiento, tiempo y lugar, alguien que es parte de la comunidad).

De primer momento yo fui un mbojo, fue sólo al trabajar la milpa y precisamente cuando por fin pude cargar un bulto de maíz, en una especie de rito de paso, que mi relación con la comunidad cambió, es decir, una parte de mí se volvía parte de ellos, se generaba una empatía, por primera vez me sentía útil en un labor comunitario o quizás por primera vez le robaba una sonrisa de orgullo a mi padre por tener un hijo en el que se versaba el dicho popular que dice: “-Los de Temoaya no se rajan”.

Aunque la milpa fue un parte aguas en mi forma de relacionarme con el entorno, nunca fue

mi prioridad mantenerme ahí, por más que mi padre o mi abuela me quisieran mantener trabajando, comiendo o tomando refresco, siempre encontraba un tiempo para internarme más allá de los linderos, me alegraba encontrar tiempo para perderme en el bosque, estar solo, tratar de averiguar qué tan infinito era un paisaje, la lengua otomí era palabra y sonido sin narrativa, pero lo que yo sentía al estar en solitario expuesto al intemperie era un goce que no necesita palabras.

En aquellas caminatas empezaba a recolectar objetos orgánicos, plumas, rocas, hojas, semillas, objetos que entendía como una comunión de silencios, en esa comunión también empecé a registrar fotografías y video, así fui generando una acumulación de imágenes que fue pasando desapercibida mientras el maíz crecía.

No faltó mucho para que empezara a preguntarme por un posible origen otomí, el cliché de

“pueblos originarios” te obliga a creer que se piensa de otra forma, que podemos correr hacia otros destinos o encontrar tierras prometidas, así fue como perseguí el mito, preguntando a mi abuela sobre lo que ella pensaba de la vida, de dioses, preguntándole si también danzaba para el sol. Ella mirándome de reojo y frunciendo el ceño me dijo: “-De qué hablas, yo voy a la iglesia y creo en Jesucristo”.

No me quedó más que seguir atento al mundo cotidiano que ahí se suscitaba, pues pese a lo que ella me decía y revelaba, las cosas que sucedían dentro de la milpa, dentro de la casa, a la hora de prender el fogón y “aventar” tortillas, me hablaban de la pervivencia de formas de mirar el mundo que no tenían nada que ver con lo que hasta ese momento pensé que sabía. Acercarme a esos saberes tenía como barrera otro lenguaje y el silencio otomí.

El silencio otomí es la actitud dentro de la comunidad por negar su lengua, no hablar de

cosmovisiones y cortar memoria, debido a la confrontación de prácticas colonialistas. En tiempos más precarios era preferible mantenerse vivo en silencio que derramar sangre por no dar razón a otras políticas, economías o religiones. De tal forma (y no sólo el grupo otomí) emprendieron su pervivencia, en silencio, alejándose a sitios donde las formaciones geográficas funcionaban como una barrera o escudo para no ser violentados (León-Portilla, 1999), es decir se cubrían así mismo con silencio a la intemperie. Actualmente entre pláticas con adultos jóvenes, todavía hay testimonio de un enfado por parte de los ancianos a la hora de preguntarles por el pasado y por palabras en otomí extraviadas. Sin embargo, ese silencio generacional a veces se rompe teniendo ecos entre cortados cuando la gente se pone a platicar y no sienten vigilada.

Me pregunto: ¿Cómo hacer frente a ese silencio? ¿Cómo acceder a esas historias no contadas? ¿Acaso podemos llegar a un relato atávico que no busque folklorismos ni exotismos? Es

entonces donde el papel de la imagen se intensifica, porque a la imagen más que escucharla
habrá que pensarla, quizás en el silencio de la imagen encontremos un suceder otomí
encubierto.

1.2 La Milpa, objeto llave y escenario

Dos de los principales discursos a la hora de abordar la visualidad de las comunidades autóctonas son: sincretismo e hibridación.

Sincretismo entendido como la fusión de dos formas de pensamiento que se unifican en una tercera, por ejemplo, en México podemos encontrarlos en los nombres de localidades, donde se señala un santo católico más su nombre antiguo generalmente en náhuatl, como en el caso de San Mateo Oxtotitlán, Santiago Tianguistenco, San Francisco Xochicuaula.

Por otro lado, tenemos el concepto “hibridación” de Néstor García Canclini, termino a la vez general y particular, pues dentro de su carácter epistémico, cada nación ha sufrido cambios en su sociedad y estructura, de acuerdo con sus contextos sociopolíticos, económicos o culturales, al mismo tiempo es un fenómeno de carácter universal, del que ninguna población está exenta de experimentar. De hecho, se podría ver como un proceso natural en la “evolución” de cada

sociedad, en la que, en un determinado momento se verá obligada a reconfigurarse tomando en cuenta sus elementos pasados, futuros o en vías de desarrollo. (García, 1990)

Para dicho autor en ningún lugar este fenómeno es más evidente que en América Latina, donde los países han combinado sus tradiciones con nuevas ideas, tecnologías e incluso tradiciones de otras naciones, creando culturas híbridas ricas en folklor, arte, industria y conocimiento.

Las culturas híbridas de América Latina combinan de una manera compleja lo moderno y lo tradicional, lo regional, lo nacional y lo transnacional, lo culto, lo popular y lo masivo (ibíd.).

Por otro lado hibridación pareciera ser una condena totalizadora, aquí es donde debemos señalar a Silvia Rivera Cusicanqui, al momento de pensar la posibilidad de un grupo de imágenes que no corren en estas dinámicas, Rivera señala el término *Ch'ixi*, "lo ch'ixi constituye

una imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante” (Rivera, 2010:7), esta idea la desarrolla en Bolivia al estudiar los imaginarios de la población Aymara, que hoy día comandan la cabeza de propuestas estéticas contemporáneas que van desde desfiles de moda hasta neo arquitectura andinas, la participación constante y activa de estos imaginarios atávicos han tenido consecuencias tan bastas como hacer de Bolivia uno de los países con mayor desarrollo económico en los últimos años de Sudamérica (BBC, 2014).

Silvia Rivera también nos dice que: “las palabras no designan, sino que encubren” (Rivera, 2010:5), concuerdo con ella pensando que utilizar la palabra indio, indígena, pueblos originarios, son operaciones del lenguaje que de alguna manera tratan de generalizar, provocando encubrimientos de los diferentes argumentos que existen dentro de estos grupos sociales, dichas palabras sólo permiten señalar superficialidades.

Por otro lado, encubrir la imagen podría ser una suerte de estrategia que las mismas comunidades realizan para mantener una pervivencia de sus imaginarios.

¿Qué tienen en común La Piedra del Sol, Coatlicue, o Coyolxauhqui? Todos son monolitos tallados con dimensiones en toneladas, estas piezas de alguna forma tuvieron una intermitencia en su presencia, es decir brincaron de un tiempo atávico a uno coetáneo mediatizado, los monolitos se encontraron en la zona centro de la actual Ciudad de México por excavaciones para la urbanización de la zona y todas ellas llegan a nuestra época (de entre muchos factores) por estar encubiertas literalmente por una densa capa de tierra. Otra coincidencia es que estas imágenes se volvieron el rostro de la identidad nacionalista de un México moderno y a pesar de ser grandes pesos inmóviles, forman parte de las imágenes que más circulan hoy día.

Este grupo de imágenes está más cercano a nosotros que en otros tiempos y aun se siguen encubriendo de tierra, polvo u oxido, sólo hace falta hurgar dentro de nuestros bolsillos

para descubrir el “peso” (moneda) de la imagen, así develar que en las monedas no sólo encontramos las imágenes de los monolitos mencionados, sino también la imagen mítica del imperio azteca, un águila devorando una serpiente, entonces podemos abogar por la pervivencia de mitos que no han cambiado de contenido desde épocas atávicas, en similitud a las imágenes “Chí’xi” que Silvia Rivera persigue, “una realidad donde coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales que no se funden sino que antagonizan o se complementan” (Rivera, 2010:7)

Como decía inicialmente, la milpa suponía algo más que el simple hecho de matar el tiempo, mirar estando dentro de ella no es nada sencillo, nunca se debe olvidar que la milpa también encubre a la imagen. Poco a poco he ido aprendiendo a reconocirme ya no desde el espejo, pero si desde mi sombra, una silueta proyectada sobre hojas de maíz. Trabajando en la milpa la relación con mi cuerpo también ha cambiado, conociendo otros límites tras la exigencia

de maniobras o posiciones incómodas para escardar, labrar, cargar, acarrear, que llegan a combinarse a otras reacciones del cuerpo como automatismos, calambres, insolación, sofocación, alergias al polen...

No me es fácil dejar en el olvido el olor de la tierra mojada, pero también es cierto que no todo lo que sucede aquí me es grato, que la retórica es una estrategia para transitar mi incertidumbre o mi abandono dentro de la milpa, lo que también es cierto es que sólo a causa del dolor (físico) y de la frustración fue como miré de frente por primera vez a la milpa, lo que me ha llevado a pensar que: *"-No hay imagen otomí sin dolencia"*.

Y es que hubo una primera vez, intentando avanzar entre ramas, pétalos de flores, hierbas malas, cantaban pájaros, cantaba el viento, todo estaba seco, predominaba el color amarillo que combinaba con un calor intenso, se sufría mientras se caminaba en aquel lugar, al dar un

paso todo crujía, la altura de las plantas era tan basta que invisibilizaba cualquier horizonte, aquel lugar te cegaba, estábamos ahí con la voluntad colectiva de perseguir maíz seco, con una herramienta afilada flagelábamos un cumulo de hojas secas y sólo así accedíamos a eso que la intemperie forma en secreto, recolectábamos uno a uno cada maíz, planta por planta, paso por paso, cada uno llevaba un ayate amarrado al hombro, este pedazo de tela al principio ligero, fue tomando volumen y al correr de las nubes, esta bolsa se volvía pesada, se enterraba en la piel aminorando cualquier agilidad.

La acción era simple y repetitiva, cortar las hojas, desterrar el maíz, cargarlo en el ayate, avanzar, una y otra vez, una y otra vez. De momento llegué a una sección donde la mala hierba con espinas había crecido más que el propio maíz, aquellas hierbas eran de tallos delgados y negros, entre ellas formaban estructuras o redes que dificultaban de una manera horrible el camino, aun así, se tenía que avanzar por ahí, lo peor de ese momento fue que de esa mala

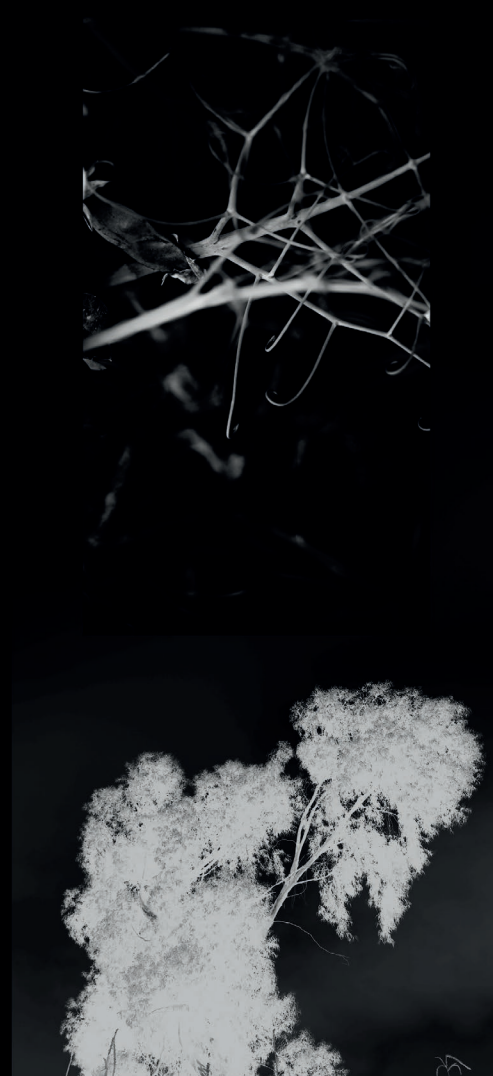
hierba brotaban cientos de espinas pequeñas y que el roce más sutil con ellas era suficiente para que se adhirieran a tu ropa, poco a poco, los brazos, las piernas, los pies, la espalda, iban acumulando pulsaciones constantes, pequeñas dosis de incomodidad y dolor se volvieron una sola sensación insoportable, aunque uno intentara retirarse las espinas, sólo se necesitaba dar otro paso para caer de nuevo en esta tortuosa repetición, moverse, espinarse, sentir desesperación. En medio de esta circunstancia incluso sentí ganas de llorar. Pese a ello continuábamos cosechando maíz más allá del tiempo, para finalmente llegar a los límites del sembradío, arrojando suspiros para despojarnos de todo mal.

Desde aquella experiencia mi percepción dentro de aquel espacio cambió, manteniéndome más alerta y haciéndome consiente de la diversidad de experiencias sensoriales, encontrando en ello una oportunidad para generar propuestas estéticas que involucraran no sólo un espectro visual sino también un espectro táctil o háptico. La milpa era la llave de una puerta de percepción.



NEHEKUNTHE

- WHERE THE RAIN RIVERS MEET -
DONDE LOS RÍOS DE LLUVIA SE ENCUENTRAN





NOON, SANTA FE, N.M.



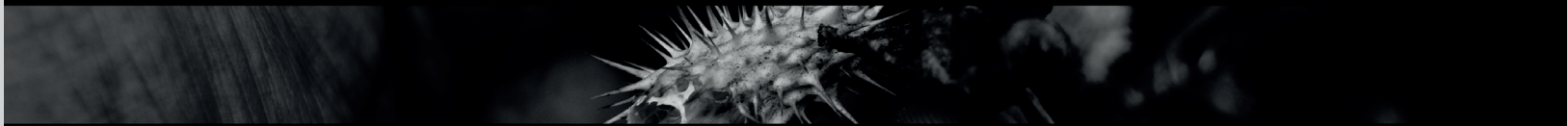
NOON, SANTA FE, N.M.

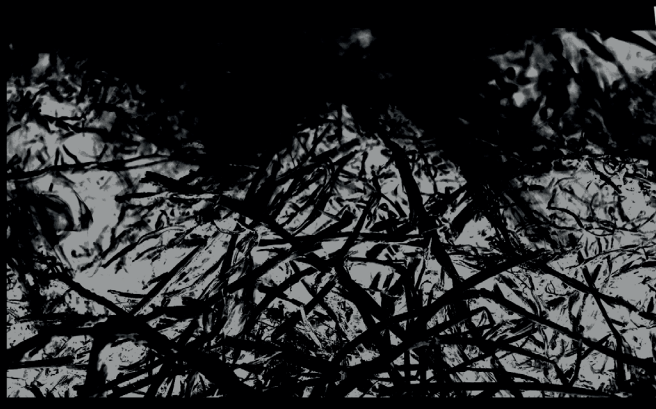
NOON, SANTA FE, N.M.

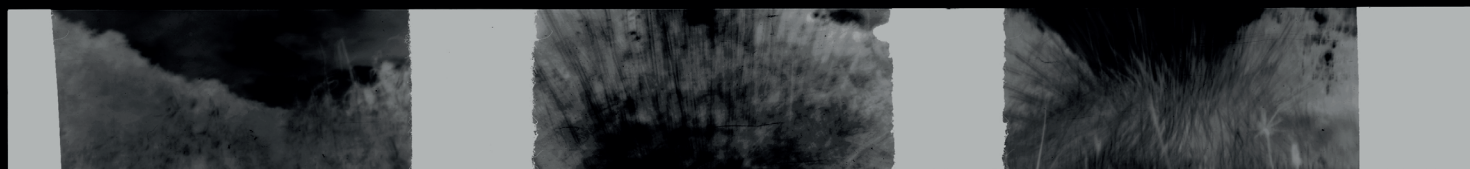






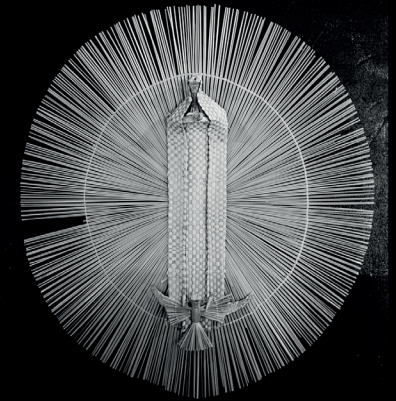












Serie: "De lo atávico y la intemperie" (Archivo Nthekunthe) .
 10 Fotogramas
 Fotografía Análoga y Digital, Recuperación de Archivo, Ensamble
 Medidas variables
 2020



CAPÍTULO 2

Imagen de lo Atávico

Mi abuela encogió sus hombros que estaban cubiertos por un rebozo, estábamos sentados sobre sillas de madera a la orilla de la vieja casa de adobe, yo le preguntaba por el pasado, ella guardaba el silencio que siempre le ha caracterizado, me miró con sus ojos negros, tan negros como el **chinkuete** que siempre le ha cubierto las piernas, negros, como el color de su cabello siempre trenzado y ella simplemente me respondió: *"-No sé*, yo que voy a saber, solo los antiguos..."*

Al pasar de los años me doy cuenta de la ingenuidad de mis preguntas, encontrar una respuesta no era sencillo, implicaba un conjunto de relaciones más amplias con las que se ha de negociar previamente para ir hilando el sentido de las cosas.

El "no sé" es el mejor sitio para preguntar, debido a que esta respuesta propone varios escenarios, es decir; el no sé porque no hay tiempo para explicarlo, el no sé porque se vuelve difícil explicarlo en castellano, el no sé por el grado de desconfianza al compartir información, el no sé por no entender la pregunta que se ha realizado o realmente porque se carece de ese conocimiento.

Lo que estaba preguntando a mi abuela tenía que ver con mis dudas sobre las tradiciones otomís. Otomí es la etnia de mis abuelos y de mi padre, en la que mantienen presente su relación como hablantes de aquella lengua.

Yo quería saber cómo se vivía antiguamente, quería que me hablaran sobre los momentos rituales, danzas, música, al parecer lo que yo buscaba era acceder al mundo de imágenes otomís desde una narración oral.

Eso realmente implicaba varios problemas. En primera, pensar en Imágenes, en segunda, clasificar algo como otomí, en tercera, que ellos no habitaban sus costumbres pensándolas como rituales o eventos especiales, su vida cotidiana no necesitaba otros calificativos.

Mi abuela y mi padre no se autodenominan indígenas, ellos son *ñatho*, cuando mi abuela habla sobre lo “otomí”, lo hace siempre en castellano, haciendo referencia a algo que pertenece a su territorio y a algo que no tiene una ubicación temporal muy clara.

Lo otomí es más como un objeto o una circunstancia, no tanto una persona, lo otomí vendría a ser este nuevo espacio de relaciones que se ha gestado como encuentro de lo *ñatho* con otras formas de pensar, hablar o habitar. Ejemplo de este encuentro es la misma palabra “otomí” que en realidad procede de la lengua náhuatl, cuyo significado hace referencia a “personas flechadoras de pájaros”. A ciencia cierta nunca he visto un arco ni una flecha de forma utilitaria dentro nuestra comunidad, de hecho no son comunes o presentes las prácticas de caza, esto no implica que no se hubieran tenido y tampoco podemos ir a lo literal de los significados, sin embargo, esto nos hace señalar otra circunstancia, la de pensar en toda aquella cultura material que sí ha pervivido dentro del espacio de relaciones *ñatho* y preguntar ¿Cuál ha sido

la lógica para que estas perduren y mediante qué dispositivos?

A estas pervivencias propongo señalarla con el nombre de atávico*, me interesa lo atávico como campo de investigación, pensar lo atávico como signo de perennidad en función de lo *ñatho* y lo atávico como una estrategia de confrontación con la imagen. Acaso es posible dar cuenta de un pervivir, cómo hacerle una imagen a lo *ñatho*, cómo se transmite, dónde circula, qué provoca.

“Sustrato lingüístico” es un término que se refiere, sobre todo en caso de pueblos conquistados por otros de lengua distinta, a las influencias léxicas, fonéticas y gramaticales que ejerce la lengua originalmente hablada en el territorio sobre la lengua que la sustituye. Para Bassols de Climent estos sustratos lingüísticos muchas veces “son superados u olvidados por un pueblo, pero continúan ejerciendo una fuerza latente y a veces activa sobre el mismo en situaciones

políticas, religiosas, morales e incluso estéticas" (Bassols, 1970:18). Identificar estos "fósiles incrustados con singular tenacidad en el lenguaje" (ibíd.) implica dar reconocimiento a otras temporalidades primigenias que distan a primera instancia de normas culturales vigentes. Ser participé de esta reflexión y de la reelaboración de los sentidos extraviados en el tiempo implica la realización de una "construcción atávica" (ibid.).

En su artículo "Atavismo de convicción liberal", (Newell, 2013:1) suscribe que dentro de las ciencias sociales "los atavismos son expresiones culturales propias a otras épocas, señalan anacronismos de conductas u objetos que están situados en un espacio de tiempo que no les son propios". Aquí podríamos entender también

*Atávico: 1. Que es arcaico o característico del pasado. 2. [Carácter genético] Que procede de antepasados remotos y estaba latente en generaciones inmediatas.

que los museos al resguardo de colecciones con carácter antropológico y etnográfico operan bajo el señalamiento de este concepto. Sí por atávico nos redirigimos a atavismo, la periodista y crítico de arte Marta Teixidó lo señala como “el comportamiento que hace pervivir ideas o formas de vida propias de antepasados”. (Teixidó, 2017)

De cierto modo aquella latencia de lo atávico, la pervivencia de modos, la lectura de otros tiempos y el encubrimiento de significados era una sensación de constante duda presente en las pláticas bilingües que presenciaba dentro de la comunidad.

Noté una gran distancia con mi padre cuando de pequeño lo escuché hablar por primera vez

en otomí, un día estábamos en la casa de adobe de mis abuelos, era la primera vez que olía **t'si** (pulque), las personas que estaban ahí constantemente reían, de sus labios brotaban sonidos intraducibles, el sonido de los **ngoro** (guajolotes) se confundía con sus voces. Pregunté a mi mamá sobre lo que hacían, me respondió con dos ademanes: "*Calladito, escucha y aprende que están hablando*".

Mi escucha se ha prolongado por varios años, poco o mucho algo he aprendido. En estos fragmentos testimoniales intento dar cuenta del encuentro con la vida cotidiana otomí, de cómo pasé de **bätsi** (niño) a **nzoya** (señor) de **mbojo** (catrín) a **juada** (hermano) dentro de la **huähi** (milpa), de los contrastes y de las apropiaciones, de los problemas a la hora de replicar la memoria común, de lo difícil que es saberse siempre mirado, de la necesidad de encubrirse, de encubrir la imagen, de las dificultades de un pensamiento binario, el juego de visualidades contemporáneas aunada a una memoria atávica, misma que enfrenta vicisitudes al desubicarse

el territorio donde se ejecuta la transferencia su cultura otomí.

Es aquí donde “la historia de vida” como una herramienta metodológica adquiere sentido, una historia de vida como consecuencia de una “observación-escucha participante”, dinámica propuestas desde las ciencias sociales etnográficas (Restrepo 2016). Tomo estas herramientas con el propósito de entender un fenómeno de producción visual frente a lo *ñatho*, ubicando a la imagen como eje de prácticas artísticas y etnográficas, consecuencia de la asimilación de la herencia cultural de mi padre.

El asunto principal que aquí se dialoga es la producción visual personal en función de mi relación con la comunidad *ñatho*, relación que inició sólo al momento de conocer y empezar a trabajar la milpa. La presente investigación involucra una reflexión respecto al devenir otomí, cuestionándome ¿Qué implica ser **yachti ñatho** (imagen otomí)? ¿En qué medida mi

producción visual se vuelve parte de un devenir imagen otomí?

También este trabajo funciona como un testimonio encubierto que intenta sumar una porción de relato a la memoria común *ñatho*, circunstancia que enfrenta dificultades que se refleja en la voz de los **yu ngande** (abuelos) cuando dicen que: “-Los jóvenes ya no quieren **pädi** (saber)”.

2.1 Una memoria común

"- ¡Cállate! y no vuelvas a decir esa palabra, mucho menos delante de tu padre". Hubo un silencio inmediato, yo seguí callado, parecía que había roto algo, pero era algo peor que romper un objeto, ahora que lo pienso, fue como si hubiera roto una imagen. Sólo bastó decir una palabra de la cual yo desconocía su significado para generar tal estrés entre mi madre y yo. Lo que había sucedido fue que para una ceremonia cívica a varios nos encargaron disfrazarnos de indios, cuando le conté a mi mamá sobre ello, y es entonces cuando volvemos al dialogo inicial, ella me dijo: *"- ¡Cállate! Y no vuelvas a decir esa palabra, mucho menos delante de tu padre".* Mi madre tomó aire, recuerdo que le costó trabajo seguir el diálogo, yo estaba confundido, no sabía por qué de un momento a otro se puso tan enojada, ella continuó: *"- Mira, a tu papá le decían así, cuando él era pequeño no usaba zapatos, otros niños lo perseguían y le aventaban piedras, eso, eso era muy triste, lo correteaban y lo molestaban, así fue por mucho tiempo y cuando lo veían pasar así le gritaban, por eso nunca digas esa palabra y queda prohibido que tú lo digas, a nadie nunca le digas indio".* No pregunté nada

más al respecto, tampoco creo que me haya quedado claro lo que mi madre trató de decirme en aquel entonces.

“- Él es otomí., tu papá es otomí”. Esperaba que mi mamá me contara una historia para entender el significado de esa palabra, sin embargo, eso no sucedió, fue un silencio mutuo supongo también porque mi mamá se encontraba en la misma situación y con la misma duda. Para esos días intuía la existencia de un tipo de historia, un conjunto de imágenes que no podían ser evocadas porque al evocarlas pesan, porque al evocarlas duelen, imágenes que se tenían que dejar atrás, a las que es mejor que la tierra las cubra y no procurar conservarlas a ras de piel.

Desde aquel momento supe que había algo diferente en mi padre, algo que no entendía, una historia que corría en otra dirección o temporalidad, pero tampoco sabía cómo acercarme a ello o si realmente quería hacerlo. A esta sensación la reconozco como una categoría imaginal

de lo atávico.

Braunstein, acudiendo al tema de los recuerdos, señala que “habrá una lección que tenemos que olvidar respecto a la memoria, y es que la memoria no procede desde el pasado, como ingenuamente creemos, sino desde el futuro. Lo que no se puede olvidar es el futuro desde el cual todo recuerdo tomará su sentido o se develará cómo privado de él” (Braunstein, 2008:32).

Con el paso del tiempo la milpa se ha transformado en un dispositivo para acceder a esa parte del mundo que se mantenía silenciada, estar ahí es una excusa para acercarme a porciones de tradición oral, imágenes fragmento que obedecen a otra forma colectiva de habitar los espacios, de ingerir alimentos, de transitar circunstancia, de sentirse expuesto a la intemperie. La intención de esta investigación es la oportunidad de dinamizar la lectura de objetos, de memorias colectivas y subjetivas, de dignificar la imagen de mi padre, de reconocer parte

de mis vivencias como ejercicios etnográficos, pero sobre todo de tratar de identificar qué respecto a la imagen, qué respecto a lo otomí, es eso que me ata, qué nos ata, aquello que no nos deja descansar, aquello que nos obliga a ir una y otra vez tras las sombras entre las milpas.

Pablo Fernández advierte que “los recuerdos que llegan de la infancia y que hacen que la gente a veces suspire de improviso y le agarre una como tristeza dulce no constan en ninguna anécdota, y tienen más que ver con una sensación, con una como sombra de pensamiento que pasa sin detenerse, los recuerdos se parecen más a un tipo de luz, al tamaño de un silencio, una forma de amplitud, una textura de fondo, algún olor sin código, es decir, no son un hecho o una imagen, sino una atmosfera, un modo de estar que no se puede decir sino sólo habitar” (Fernández, 2007:87).

Habitar la milpa fue un proceso que se fue dando tras el fallecimiento de mi abuelo, desde

aquel acontecimiento viajaba los fines de semana con mi padre a Temoaya; curiosamente no siempre tomábamos el mismo camino, a veces era muy rápido llegar, otras veces muy tardado, algunas otras nos perdíamos y teníamos que regresar lo andado, después descubríamos atajos o la novedad de una nueva carretera que nos conectaría con el lugar de la abuela. Mi padre realizaba una especie de mapeo que me daba mucho tiempo para compartir palabras con él. En esos momentos era cuando más aprovechaba para preguntarle por lo otomí, por su pasado y lo que él había aprendido o escuchado. El dialogo que teníamos era similar a la jornada de viaje, es decir no tenían un camino fijo. Hoy identifico este modo de ser, como un habitar otomí, un designio nómada atávico.

Él me cuenta que mi abuelo fue su primer maestro, le enseñó a leer y escribir en castellano, fue de mayor que entró a la primaria y quienes sabían otomí eran motivo de burla. De la biografía de mi padre, cabe constatar ser heredero de uno de los máximos designios de mi abuelo y en

general de los otomís de Temoaya, el cual versa: *"- No tengas miedo de ir a ningún lado, tú no te puedes perder, porque sabes leer y escribir, si te pierdes serás una burla, y si dices que eres de Temoaya hasta peor, van a preguntarte ¿Y entonces que te enseñó tu padre?, así que mejor ni digas de que familia eres"*. Así una constante dentro de la generación de mi padre y de las que él aprendió, persistentes en la característica de ser nómadas y comerciantes.

Sus rutas principales eran por Toluca, Michoacán, Guadalajara, Tamaulipas, inicialmente el vendía diablitos* y pan, posteriormente plásticos, sin embargo, el comercio de escobas y escalares fue el más fuerte. Se conseguían los productos al mayoreo a través de lazos de confianza familiar para primero vender y después pagar.

*antiguo combustible de aserrín con diésel que se utilizaba para los calentadores de agua.

La relación nómada - otomí, se mantiene presente en la palabra Temoaya que en náhuatl significa, *"donde todos suben y todos bajan"*, cuyo glifo toponímico, es una figura de un cerro llena de huellas de pies subiendo y bajando, en lengua otomí lleva por nombre **Nthenkunthe**, cuyo significado no está esclarecido y siempre genera dudas entre los hablantes: *"- Pues así le dicen, no sé por qué, pero ese es un nombre"*, sin embargo un **tío** nos comenta que *Nthenkunthe* hace referencia a *"- Un lugar donde se encuentran (juntan) los ríos cargados de lluvia, ríos con fuerza y ruidosos"*.



Glifo toponímico de Temoaya (*Nthenkunthe*).

Nthenkunthe es un sitio alto entre montañas con tierra de barro, el tipo de siembra en este lugar es de temporal, se aprovecha sólo la época de lluvia para sembrar, las lluvias suceden generalmente del mes de marzo a octubre, cada año tiene sus peculiaridades, puede atrasarse o adelantarse el fenómeno fluvial y en una de esas hasta puede que no llueva a mediados del año haciendo que se pierdan las cosechas.

Cuando llueve, nuevos caudales y riachuelos aparecen por cualquier lado, no hay nada que los detenga, entre montes, pequeños deslaves, barrancas e inclinaciones el agua corre a pie de cerro, sus caudales crecen, haciendo que la sonoridad del ambiente cambié, algunos riachuelos suenan bastante fuerte. Los ríos traslucidos pasan a ser cafés por el efecto de la erosión de la tierra de barro, a su vez esta humedad va distribuyendo los brotes de vegetación en toda la región.

Cuando llueve y nos refugiamos, mi abuela tiene como costumbre prender el fogón para escapar del frío o para *no agarrar un mal aire*, se aprovecha el fuego para *echar **jmi*** (tortilla), calentar *canela* o café y comer ***thujmi*** (pan).

Cuando *nos sucede el agua* entiendo a mis ancestros como caudal, a mi padre como otro caudal, a mi siendo caudal, condensándonos en el mismo sitio, cada uno con su fuerza, con su ruido, trazando su camino. Me pregunto cuánto tiempo pasó para tener la certeza de la época de lluvias sobre el territorio y los modos de su aprovechamiento

Este y otros tantos saberes van condicionando el habitar en Temoaya, me cuestiono por las estrategias de hacer y transferir esa memoria, la de la construir con adobe, intercambiar semillas, tejer el ixtle, labrar la tierra, hacer tortilla. Encuentro que la milpa es el objeto donde confluyen varios saberes, entre lo atávico y las razones de la intemperie.

Fernando (Benítez, 1967) menciona que existen dos clases de indios, aquellos a los que admiramos, exaltamos, al grado de exaltar personas de alta civilización que tienen como estandarte las grandes pirámides, cuantificación de temporalidades solares y agrícolas, a ellos se les admira, esto sucede principalmente porque ellos ya no están con nosotros, corresponden a un tiempo atávico.

La segunda clase de indios son aquellos a los que se les menosprecia, se les marca distancia, se les niegan tratos sociales, se le asocia con el cuerpo a ras de suelo, su característica principal es que ellos conviven en tiempo y espacio con nuestro cotidiano, a ellos no se les puede ver de frente y es mejor pasarlo de largo.

Tengo muy presente el recuerdo de la primera vez que vi una imagen respecto a la “conquista de México”, era la imagen de un perro encadenado desgarrando el cuerpo de un personaje

que sólo vestía una tilma.

Sucede que la puerta de acceso al mundo atávico en México tiene como cerrojo la idea de conquista, desde cierta postura se asimila como un episodio de violencia y dolencia, es importante señalar este hecho para entender una versión del devenir otomí.

Cuando hurgué respecto al grupo otomí, guiado por los discursos de los proyectos nacionalistas indigenistas, me pregunté por aquel pasado glorioso, de politeísmos, de la ciencia de los astros, de la herbolaria, de ceremonias con danza, fuego y copal. Bajo esos parámetros no encontraba una correspondencia de lo otomí con lo que yo me relacionaba.

Lejos de entender esta circunstancia como un dilema, me hace reflexionar más en la profundidad de las relaciones, intento repensar las formas de recordar y dialogar, para desmontar los códigos

de los discursos establecidos con respecto a lo prehispánico, el indigenismo, la evangelización y la conquista. ¿Cómo hacer referencia a un pasado latente fuera de esos discursos? ¿Por qué se percibe una negación de la ancestralidad tanto en el cotidiano otomí como en las estrategias educativas de diferentes latitudes? Es entonces que me interesa pensar lo atávico como una categoría dinámica y entender mi labor de investigación - imagen más como un ejercicio de transvase.

El transvase es lo que señala Miguel (León Portilla, 1996), como la operación de vaciar parte del contenido de los antiguos códices en escritura fonética ya sea en náhuatl o castellano, antiguamente los códices que eran una suerte de libros contruidos sobre papel amate o piel de venado donde se acumulaban dibujos estilizados y estandarizados, se dice que estos no se podían leer, tenían que "cantarse", los códices funcionaban como una herramienta para despertar en aquel que cantaba un códice, el recuerdo de lo que a su vez aquella persona

había entendido cuando le tocó escuchar dicho canto. Esto favorece no a la repetición, pero sí a la permanencia y dinamismo de la memoria colectiva, es decir aquí podríamos entender que las funciones creativas del lenguaje son las que permiten la transferencia de saberes._

Sí entendemos a la imagen como una función creativa del lenguaje, entonces podríamos identificar a las **yä yachti ñatho** / imágenes otomís, misma que estarían vinculada a la transferencia de saberes locales, involucrando prevalencias atávicas y cuya característica material evidenciaría usos y desusos o arraigo cultural.

2.2 El resto o la incisión fotográfica

Un día mi padre accedió a un armario bajo llave que perteneció a mi abuelo, en el mi abuelo realizó una acumulación de diversos impresos, libros, fotografías, negativos, recibos de pagos, documentos a puño. Varios de estos documentos tienen corte político, narran cambios significativos en la comunidad como la donación de tierras para la iglesia de San Pedro Abajo 2da sección, el inicio del campo de futbol o la conformación de la Casa de Salud.

Dentro de estos documentos, los que más ha llamó mi atención son en primer lugar un pequeño álbum con fotografías a blanco y negro tamaño diploma cortadas en elipses, engrapadas sobre páginas de un block de dibujo, en él aparecen múltiples rostros, algunas páginas señalan localidades dentro de Temoaya, en otras hay fechas registradas, sin embargo, no hay certeza sobre la función de ese álbum, tampoco se encuentran nombres propios imposibilitando una identificación de los fotografiados. Lo segundo, es un compendio de negativos en formato 8.5 x 5.9 cm. sin fecha, otro compendio en formato 4.5 x 7.5 cm. con fecha 2 de enero de 1964 y

otros tantos de formato aleatorio sin más información que la luz registrada sobre los haluros de plata del negativo.

Michel (Foucault, 2010) alude que cada época vendría definida no tanto por un crecimiento acumulativo de saberes, sino como por una reubicación del esquema general que las relaciona ¿Qué relaciones implicadas se presentan dentro de estos documentos y films? ¿Qué es lo que “revelan”? ¿De qué forma las estoy reubicando? ¿Es casualidad la falta de identificadores en estas fotografías?

A lo que corresponde como documento de identificación, tengo que aclarar que mi papá adquirió conocimiento de lo sucedido por haber ejercido el puesto de juez civil para el municipio de Temoaya como consecuencia de la militancia política de mi abuelo y de los intereses de mi papá por estudiar leyes, ahí se dio cuenta de las circunstancias respecto a la

identificación legal en el pueblo.

Juvenecía Victoria Victoria no es el nombre real de mi abuela, pero si es el nombre legal, el linaje de mi abuela debió ser Juvenecía Anastasio Victoria, al ser hija de Pablo Anastasio. De igual forma, el nombre de mi abuelo paterno y bisabuelo juegan otras dinámicas, cuenta mi padre que mi bisabuelo, y reitera, *-Que sabía leer y escribir*, cuando lo iban a buscar a su casa le decían “-¿*Xi kan dzi Do'maa?*” (¿Dónde está Tomas?), entre el Otomí y Castellano me parecer que su nombre funciona sólo como una palabra homófona, Do'maa - Tomas (esto sería una especie de otomización del castellano, otro ejemplo de otomización es **mesha** - mesa), contándome más sobre el bisabuelo, me dice que tomó el nombre de Santo Tomas de Aquino, sin saber con certeza porqué se lo adjudicó, ahí inicia la historia local de mi apellido.

Posiblemente el nombre lo haya tomado del Calendario Galván, que inició su edición en

México desde 1827 en la Antigua Imprenta Murguía de la Ciudad de México y debe su nombre a su primer editor, Mariano Galván Rivera. Su formato es el de un almanaque, que sumado a la cuenta de los días con diversos calendarios correlacionados con el gregoriano integra un santoral católico, previsiones meteorológicas, fenómenos astronómicos como eclipses y fases lunares, cálculo de la semana santa, efemérides, festividades cívicas y religiosas y oraciones católicas.

El calendario está asociado tradicionalmente al uso agrícola, debido a la práctica campesina en México de velar los ciclos de siembra y cosecha con las fases lunares. También se tiene registro de su uso para la tradición del corte de pelo en las mujeres, asociado a las fases lunares y para el hallazgo de nombre para las personas correspondiendo a su día de nacimiento.

Mi padre cuenta que es tradición ponerle el nombre al recién nacido de acuerdo con lo que el

calendario Galván señala. Justo el 28 de enero, se marca como día de Santo Tomas de Aquino, quizás en esa correspondencia fue como se adquirió el apellido dentro de mi familia, sin embargo, no podemos corroborar este hecho. Lo único que queda en la lápida del bisabuelo es la fecha de fallecimiento. Por otro lado, mi padre se llama Antonio por haber nacido el día de San Antonio Abad.

Dentro de los archivos que mi papá encontró también existe una pequeña libreta con algunos textos que pertenecieron al bisabuelo, en ella están escritas oraciones de despedida para los fallecidos, también tiene una especie de cantos de lamentación por la despedida del plano terrenal, se menciona una virgen y el amor por una tierra de agricultura. Es curioso saber que la única imagen que tenemos del bisabuelo es un texto de despedida.

Muchos de los abuelos en la comunidad de Temoaya carecen de registro de nacimiento, las

actas de nacimientos para realizar documentación oficial empezaron a solicitarse en los años 70s, carecen de ella *"-Porque no había dinero o porque no se era necesaria"*.

Siendo la imagen - documento sinónimo de identificación, la palabra y la presencia de las personas dejaron de ser suficientes ante la dinámica de reconocimiento y propiedad, trayendo como consecuencia la mutilación a la tradición oral y de otras dinámicas que posibilitaban una cohesión social, generando cambio en las practicas visuales locales y llevando a circunstancias como el pensar que sin documentos no hay vinculación con el mundo material, así poco a poco se modificó la asimilación de otras temporalidades y de estrategias de memorias común.

Ejemplo de ellos es cuando tiempo atrás la imagen que delimitaba un terreno era una línea de magueyes, si pensamos un terreno como cuadrilátero en cada esquina un maguey se "rayaba" por el propietario del terreno. En el caso de no haber magueyes un montículo de piedras tenía

la misma función.

"-En la época de Haciendas lo único que podía frenar la expropiación de terrenos era la imagen de una iglesia, cuando una comunidad levantaba una iglesia los hacendados optaban por dejar en paz el territorio cercano a ella"

Un día le pregunté a mi abuela cuándo era su cumpleaños, levantó los hombros y me dijo: *"-No sé, pregúntale a tu papá seguro él sabe"*. Mi papá tuvo que buscar un acta en el antiguo ropero para evidenciar el dato. El saber la edad de mi abuela es algo que aún nos confunde, al parecer a ella le basta con reconocerse como abuela.

¿Cuál será entonces su concepción de tiempo? ¿Le causará algún sentir la incertidumbre de edad?

Por lo que entiendo en Temoaya hay 4 roles sociales: **bätsi** (pequeño), **nzoya / nana** (señor, señora, generalmente tienen hijos), **mare / mbare** (comadre, compadre, alguien que se ha vuelto tu familiar por una ceremonia religiosa, casamiento, bautizo, comunión o graduación) finalmente **ngande** (abuelo), no hay edades, sólo funciones y circunstancias, los pequeños, los que tienen hijos y los que tienen nietos. Un mayor número de nietos es sinónimo de estatus social. Ser *ngande* no implica vejez, es posible que alguien sea *ngande* a los 36 años.

Mirar los objetos fotográficos de mi abuelo, me llevó y me lleva a mantener una constante búsqueda de relatos y comprensión de circunstancia. Entendiendo su colección no como parte de un álbum familiar, más bien generan otras narrativas, en sus fotogramas encuentro la posibilidad de la cosificación de la imagen atávica, aquella que bordea el límite de la historicidad y del relato común, aquello que sitia memoria siendo el objeto la memoria en sí misma, visible pero inaccesible, parte del archivo de mi abuelo es la confrontación con

lo atávico, dichos fotogramas se vuelven pequeñas narrativas que operan como incisiones visuales a través del tiempo y del espacio.

Cuando encontré los negativos, me atraía saber que había una labor de codificación visual dentro de ellas, se volvía evidente la idea de imágenes encubiertas. A través de la digitalización de aquellos negativos se encuentran paisajes de Temoaya, milpas y el registro de algunas actividades sociales. Se desconoce el tipo de cámara que mi abuelo poseía, así como las intenciones de esas fotografías, sólo podemos declarar ciertas limitaciones de la mirada. Al interactuar con el archivo de mi abuelo, decidí realizar una serie de fotografías análogas, emulando sus acciones sobre el mismo territorio. Al momento de revelar aquellas fotografías me pregunté si era posible que siguiéramos mirando lo mismo. Esto implicaría la continuidad de un modo de ver, un modo de actuar, el acto fotográfico implicaría una estrategia de adopción de hábitos y empatía respecto a un sesgo otomí.

2.3 Un comentario sobre la obra de Pola Weiss

¿Qué tan ligado es la conjunción de lo atávico y lo vanguardista dentro de las manifestaciones audiovisuales? En la lógica de los soportes y la reproducción del videoarte, este corresponde a la manifestación de un tiempo pasado, todo registro de temporalidad implica la utilización de una tecnología, pero ante esa literalidad del caso, me gustaría diferenciar y especificar la latencia de atavismos que veo presentes en algunas obras de la pionera del videoarte en México Pola Weiss (1947-1990).

La intención de esta reflexión nace de 2 circunstancias. La primera es el encuentro con la obra del artista peruano Efraín Rosas en cuyo proyecto *Myths and Protesis I: Do robots have an Ethnicity?* (proyecto de escultura sonoras, programación y performance) explora el postulado respecto a que toda mitología la antecede una tecnología y toda tecnología antecede a una mitología. La segunda circunstancia es la exploración de los archivos dentro de “polaweiss.mx” rescatados por la curadora Edna Torres-Ramos, que forma parte del archivo documental y

fotográfico que fue donado al Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM para su consulta. Lo que me llamó la atención de la plataforma web es la propuesta de clasificación de la obra de Weiss, teniendo un bloque llamado “Videos-pueblos indígenas”, sumando una aclaratoria de parte de la curadora respecto a que “la clasificación es realizada sin ánimo de dirigir las investigaciones de otros a trabajar exclusivamente en esta dirección, sino debido a una reflexión de varios años, y a la información que le ha aportado los cuadernos personales de la videoartista”.

Dentro de dicha clasificación, solamente se encuentra uno de cinco videos colgado en la red, *Sol o Águila (1980, 9:54 min)*. Los primeros minutos de este muestran un glitch del cuadro “La leyenda de los volcanes II” del pintor Jesús Helguera (imagen icónica dentro de la idea de calendario en la sociedad mexicana), posteriormente se suman imágenes de la Pirámide del Sol en Teotihuacán mientras se escucha música y un canto que simula fonéticas de alguna

lengua tradicional de México. Para el minuto 3:12 aparece una moneda de centavos rotando en el aire, en ella esta acuñada la imagen de la Pirámide del Sol, el video finaliza con una escena urbana fijando la toma sobre una farmacia.

Las imágenes respecto a la semántica de lo prehispánico, lo arqueológico y cosmovisión azteca, pasaron inadvertidos sin mayor realce más que la interpretación del registro de una visita turística a la zona arqueológica de Teotihuacán.

Fue hasta que miré el video *Inertia* (1989, 10:13 min), mismo que no figura dentro de la categoría de “videos-pueblos indígenas” y supuestamente realizado como consecuencia de la documentación de la muerte del padre de Weiss, es ahí donde empiezo a vincular la presencia de latencias atávicas. El video inicia con un cuerpo masculino postrado al que se le superponen escenas aéreas de una ciudad (2:03) y poco a poco se visibiliza zonas arqueológicas (6:43)

para finalizar con la escena de una pirámide circular.

A esta altura decidí visitar los 2 videos cumbres de Weiss "Mujer Ciudad Mujer" y "Mi Corazón" pero esta vez focalizándome bajo el mismo campo semántico de imágenes atávicas y apoyándome del concepto imágenes *chíxi* de Rivera (2010).

En Mujer Ciudad Mujer (1978, 18:40 min) aparece el soliloquio (2:48) -No hay agua, tengo seca la boca, pero contengo agua porque lloro cuando río, cuando adolezco... han bloqueado los ríos, teníamos tanta agua que sobraba, no, no hay agua... ciudad te hundes, nos hundes contigo. (9:00) -La prisa, la prisa nos ahoga, todos corren como si estuvieran solos... deténganse, véanme, escúchenme, me estoy moviendo, estoy sintiendo, porque no me dejan... tiempo, tiempo, detente quiero vivir. El video muestra un recorrido sobre la ciudad de México con tomas de edificios emblemáticos, se superpone el cuerpo femenino finalizando en posición

de crucifixión.

Finalmente, *Mi corazón* (1986, 10 min) en esta ocasión señalando imágenes concretas. en los primeros instantes corazones, (1:31) sangrado Femenino, (2:50) piedras preciosas junto a un ojo, (3:00) barcos, (3:11) sala de hospital, (3:29) calaverita de dulce con el nombre “feto”, (3:52) terremoto, (5:37) ruinas, hueco, grietas, deterioro, (6:17) escrito “memorias rotas”.

Sin pretender el uso ilustrativo o literal de la video imagen, los elementos identificados me interesan rescatarlos como imágenes que comparten una latencia con el relato de la Visión de los Vencidos, obra del antropólogo Miguel León Portilla basada en escritos indígenas que narran los acontecimientos previos y durante la época de la conquista de México.

Dicho relato atávico hoy por hoy se encuentra instaurado en el pensamiento popular, desde

la ubicación de los presagios funestos, epidemias, desecación de los lagos en el territorio, la práctica del sacrificio, la dolencia como virtud, el proceso de evangelización, el sincretismo del culto a los muertos, la presencia de volcanes como sujetos, la pervivencia del tributo a una deidad femenina, pero sobre todo una gran crisis de identidad indígena desautorizada para edificar su memoria, "memoria rota" que se emparenta a la estética glitch presentada en los videos, es decir una imagen que no termina por estabilizarse.

2.4 Atavismos, entro lo digital y la pervivencia de estructuras de la memoria

El psicoanalista de origen argentino Néstor (Braunstein, 2008) aborda la diferenciación entre los conceptos memoria, sensación y recuerdo, siendo la memoria la unidad mínima de información almacenada en nuestro sistema nervioso, por otro lado, un recuerdo es la narrativa o la lectura de aquello que se almacena. En un segundo momento se especifica que cuando hablamos de los recuerdos estos nunca se repiten, cada vez que aludimos a estos. la estructura que hallamos en ellos se ven ligeramente modificada. Finalmente, para que un recuerdo surja debe primero estimularse la información almacenada mediante una sensación. A esto se suman las afectividades subjetivas que de cierto modo dan prioridades entre lo que se recuerda y lo que se olvida.

Giselle Beiguelman curadora brasileña nos señala que nunca se había dicho tanto respecto a la memoria como hoy en día y, sin embargo, nunca ha sido tan difícil acceder a nuestro pasado reciente. Sobre todo, esto se hace evidente a la hora de involucrarse en temáticas como la

descolonización, la nueva ruralidad, la autonomía o la ecología política, donde los dialogo respecto al cuerpo, tierra y territorio nos trazan visiones no hegemónicas sobre la memoria, la narrativa, el espacio común y las estrategias de transferencia cultural.

Las ciencias sociales, principalmente desde la etnografía, nos plantean diferentes recursos para intentar acceder a esas otras visiones con la intención de hacer una traducción o interpretación de términos que permitan un dialogo más plausible entre las diferencias culturales. De este “acuerdo” y en el ejercicio de estas prácticas, se evidencia un intento por estandarizar las políticas de la memoria.

La nueva ruralidad, entendida como la transición actual de la restructuración de actividades productivo - económicas en regiones principalmente constituidas por identidades indígenas, es un buen sitio para indicar fenómenos respecto a las políticas de la memoria y la adopción

de tecnologías, es en el diálogo con otras formas de conocimiento que se involucran ejercicios de imagen, visualidad y mediatización del espacio común.

Un ejemplo cercano a esta circunstancia es el proyecto de la artista mexicana Amor Muñoz con el proyecto Yuca-Tech⁽¹⁾, este es un laboratorio enfocado en tecnología comunitaria, ubicado en el área de fabricación de henequén de Yucatán, cuyo objetivo es crear una serie de piezas artísticas - tecnológicas como artefactos textiles fotovoltaicos, utilizando materiales tecnológicos y fibras tradicionales dentro de un proceso artesanal. La artista declara que es importante que las piezas finales trabajen con energía solar y representen una mejora en la vida de la comunidad. Algunos de los objetos fabricados son paneles textiles solares, objetos cotidianos con luz led alimentada por energía solar como sombreros o sandalias y algunas bolsas solares diseñadas para almacenar electricidad. De tal modo en dicha comunidad el "e-textil" se entre mezcla con las técnicas de urdimbre e hilvanados de los antepasados locales

y nos hacen reobservar las indumentarias que dan identidad visual a la región.

Siguiendo en la lógica de esta exploración textil, encontramos también el trabajo de la artista peruana Paola Torres Nuñez del Padro, en su trabajo utiliza las tradiciones textiles del pueblo indígena Shipibo-Conibo para dialogar el impacto que la minería y el estilo de vida occidental ha tenido en esa comunidad. A su vez propone la “sonificación” de dichos textiles utilizando hilo conductor y microcontroladores, para mediante performance, activar exploraciones entre los límites de la visualidad y el sonido ⁽²⁾. Los sonidos encriptados parten de la voz humana, de la naturaleza, del clamor de las máquinas, la saturación y el ruido de la computadora ^(2a,2b). De esta manera la artista examina las nociones de interpretación - traducción.

Esta última practica artística es posible al hacer pervivir el “mito” que se rescata en variadas investigaciones respecto a los textiles precolombinos (no sólo aplica a la región de los andes)

donde la textilería desde un punto de vista semiótico constituye un código comunicativo. Los textiles han sido y son textos portadores de mensajes que transfieren información mediante sus múltiples desplazamientos, tanto geográficos como temporales. La textilería se configura como un sistema icónico, indexal y simbólico que traduce en el nivel sensible una conceptualización del mundo (Sánchez, 2012).

De igual forma encontramos vigencia en la relación de textil, canto, memoria y narrativa entres los textiles Shipibo - Conibo y sus denominados ikaros ⁽³⁾ es decir cantos curativos encriptados en dichos textiles. Así podríamos entender la práctica artística de sonificación textil como una extensión interactiva de las prácticas tradicionales, siendo mediatizadas para introducirse a una variedad de contextos externos a su raíz, los recursos digitales lejos de generar una apropiación de usos y costumbres reafirman la pervivencia de prácticas atávicas para insertarnos en códigos que habían permanecido marginados en el encuentro de sociedades.

Finalmente situarnos en los conceptos de textil, memoria y tradiciones andinas, nos lleva a recordar el Quipu, este fue un instrumento de almacenamiento de información que consistente en cuerdas de lana o de algodón de diversos colores, provistos de nudo, si bien se sabe que fue usado como un sistema de contabilidad y almacenamiento de relatos épicos de los Incas difuntos, ciertos autores han propuesto que podría haber sido usado también como un sistema gráfico de escritura, hipótesis sostenida entre otros por el ingeniero William Burns Glynn, dichos instrumentos estaban en posesión de especialistas “*quipucamayoc*”, administradores del Imperio inca, quienes eran los únicos capacitados para descifrar estas enigmáticas herramientas y autorizados a enunciar su contenido. (Quipu, s.f.)

Si bien los Quipu, como “hasta ahora se conocen”, en su mayoría han permanecido como objeto museográfico, esto no limitó que su estructura fuera contemplada para convertirse en la plataforma idónea del documental web interactive.quipu-project.com ⁽⁴⁾

Respecto a tal proyecto, en la década de los 90, el presidente peruano Alberto Fujimori lanzó un Programa de Planificación Familiar que resultó en la esterilización de 272,028 mujeres y de 22,004 hombres en solo 4 años. Los afectados en su mayoría indígenas declararon que lo que les hicieron fue sin su debido consentimiento informado.

Los quipus son cuerdas anudadas que fueron usadas por los Incas y antiguas civilizaciones andinas, para transmitir mensajes complejos. Este documental interactivo es una pervivencia contemporánea de este sistema. A través de una línea de teléfono especialmente desarrollada y conectada a esta web, los testimonios de alrededor de 150 personas esterilizadas han sido recolectados. Se espera que el número de voces siga creciendo y conectándose para así construir una comunidad en torno a este hecho ^(4ª). El objetivo del Proyecto Quipu es iluminar los hechos sobre el caso de las esterilizaciones forzadas a través de la creación de un archivo de memoria colectiva. Así nuevamente se evidencia el uso del quipu como instrumento de

almacenamiento, pero sumando nuevos recursos digitales e interactivos para volver más legible - traducible - transvasable su contenido.

Considero relevante poner atención en la suma de estas prácticas que, si en este caso sólo se ejemplifican un par de piezas artísticas ⁽⁵⁾, habrá que poner atención en otros tantos recursos que están fuera de esta esfera. En biología el atavismo se define como la semejanza con los abuelos o antepasados lejanos. El atavismo suele atribuirse a la expresión de un gen que habría quedado inactivo en algún momento de la historia filogenética de la especie. En términos mendelianos, el atavismo se ha explicado como resultado de la herencia de dos genes recesivos (Atavismo, s.f.). Es desde aquí donde se propone la posibilidad de señalar la reaparición y mediatización de estructura de la memoria como atavismo.











Serie: "Intemperismos".

5 piezas

Acrílico, Esmalte, Barro, Elementos orgánicos sobre
bastidor degradado

80 x 100 cm





CAPÍTULO 3

Imagen a la intemperie

En el lenguaje de mi padre, de mis abuelos, no existe la palabra imagen como tal, lo más cercano sería **yachti** (rayar), podemos decir por ejemplo **Nugo di yachti mä je'mi** (Yo rayo en mi papel). Pero para ser más precisos y contextualizar una práctica común, el "rayar" está más relacionado con hacer un tipo de marca, una incisión con una punta afilada sobre la **xiuada** (penca) de un **uada** (maguey).

Cuando la incisión sobre el maguey cicatriza, deja una huella que respeta cualquier trazo y a su vez es más notoria pues adquiere otra gama de color que va de amarillo a negro.

Yä yachti (rayas) también las hay sobre **yu za** (árboles), otras veces sobre **yä do** (piedras). Estas rayas sirven para señalar cosas como límites, propiedades, caminos a seguir, recordatorios, cuentas, áreas de trabajo, etcétera.

Yu badi (los sabios), más que rayar, dibujar o escribir sobre papel, lo **tzejki** (recortan) generando pequeñas imágenes antropomorfas y simétricas que llevan por nombre **nzaki** (energía / salud / fuerza). *Yä nzaki* son imágenes utilizadas principalmente para ceremonias de sanación, es decir, para liberar de toda dolencia a un cuerpo. (Gallardo, 2012).

Entonces, lo que tenemos aquí, es una relación constante entre imagen e incisión, herida, tactilidad, dolencia, rayar, rasgar, incidir, dando lugar a cicatriz, marca, huella, resto, memoria común. Podríamos también entender que no habría imagen otomí sin dolencia y ciertamente estando dentro de la **huähi** (milpa) uno puede intuir la presencia de un tipo de imagen que al evocarla pesa, que al evocarla también duele. Quizás es esta dolencia la que me impedía acercarme de manera inmediata a las imágenes en la memoria de mi abuela. Justamente ella dice: *"-De los muertos ya no hay que hablar, ellos ya no están"*.

Dentro de la Antropología Amazónica surge el concepto de Perspectivismo Amerindio por Eduardo Viveiros de Castro y Philippe Descola, siendo esto una característica del pensamiento entre las tribus de la zona, donde existe un reconocimiento por la Naturaleza ya no como un objeto sino como un sujeto y tanto sujeto teniendo la capacidad de ser social con independencia del ser humanos, esto nos permitiría entender la posibilidad de una naturaleza actuante, en este sentido la idea de intemperismo dejaría de ser sólo un suceso inadvertido, pasando a ser resultado de un actuar capaz de generar visualidad.

En el perspectivismo amerindio existe una relación constante que no se vuelve una diferenciación entre Naturaleza y Ser humano, se contrapone al pensamiento occidental donde la naturaleza es un simple objeto de estudio que confronta al ser humano, que puede ser observado y controlado, objeto que carece de argumento, pues el pensamiento occidental identifica sólo en el lado del humano el sentido pensante y social. "Si insisto aquí (menciona Descola) en la

identificación entre humano y no-humano, humano y animales, es simplemente para dar una breve visión de una vía alternativa que permitiría describir, clasificar y hacer inteligibles las relaciones que los humanos mantienen entre ellos y con los no-humanos, vía que significaría la economía de una dicotomía, incluso metodológica, entre la naturaleza y la cultura” (Descola, 2003: p35).

En el pensamiento amazónico, la “naturaleza” es concebida y subdividida como entidades con capacidades de construir relaciones. Me interesa repensar este concepto dentro de Temoaya en la comunidad otomí para reiterar las relaciones planteadas hasta el momento y entender posibilidades de una imagen.

Lo resaltante de esta forma de mirar, como menciona Pablo Wright es “abogar por la recuperación de saberes subalternos, saberes orales, etno-saberes” (el prefijo etno-indica que

proviene de grupos indígenas que generalmente no tienen escritura y que son saberes que no provienen de la tradición científica occidental) (Wright, 2016:7)

También Wright nos comenta que "el pensamiento amerindio tiene una cualidad que es la cualidad perspectiva, significa que el mundo es habitado por distintas especies de sujetos o personas humanas y no-humanas que lo ven según diferentes puntos de vista. Esto relativiza el dualismo entre naturaleza y cultura y también entre humano y no-humano. Es decir, introduce articulaciones intermedias o continuidades que desarman la división naturaleza-cultura y al mismo tiempo, otros dualismos del pensamiento occidental en ciencias sociales, como las categorías de universal - particular, objetivo y subjetivo, físico-moral, cuerpo-espíritu, animalidad-humanidad. (ibíd.:9)

En el archivo de mi abuelo la Milpa no es una noción tan alejada del Perspectivismo Amerindio,

ya que es “ella” quien generará imágenes tan particulares, tanto que es la enunciación principal dentro de este escrito, haciendo esto valer, las fotografías que he podido rescatar ya no hablarían sólo de la mano ni de la mirada del abuelo, sino harían evidente las relaciones entabladas de y con la milpa, esas imágenes se volverían también “rostro”, declarándonos la complejidad de una posible imagen otomí.

Generalmente las imágenes como las conocemos dentro de los pueblos indígenas en México son aquellas que surgen de la labor de artesanos, de las indumentarias textiles, de los decorados en arquitecturas o aquellas que están presentes en las diferentes fiestas o rituales, sin embargo, la imagen que hemos señalado como génesis dentro de esta investigación tiene que ver con desplazarnos hacia otros sectores para preguntarnos ¿La milpa es la imagen o la milpa genera las imágenes?

¿Es posible construir una imagen que siga la lógica de una mirada otomí? La dinámica social donde habito depende de la siembra por Temporal, sólo al reconocer dicha circunstancia se genera toda una cultura de aprovechamiento, esto implica de cierta forma permanecer expuestos las posibilidades del intemperie, en Temoaya la lluvia es una medida de tiempo y de espacio, si recordamos el significado de Temoaya, *lugar donde los ríos cargados de lluvia se encuentran*, tendríamos también que este lugar no existe constantemente, sería por tanto un sitio intermitente de visualidades otomís.

Las casas de varilla metálicas y cemento son una manifestación contemporánea en el lugar, mi padre aún recuerda jacales que se construían con varas, adobe, paja, cartón, jacales desechables o mejor dicho degradables, no se planeaba en función de una permanencia ni de un sedentarismo, la no existencia de zonas arqueológicas otomís en el Estado de México nos da un sentido atávico de esta práctica.

Entre oralidades, memoria y archivo, entre milpa, casa y sitio habitado, la intemperie y lo atávico son **yä nzaki** (fuerzas) que dictamina relacionalidades, a partir de ello propongo imágenes que no funcionarán como un patrimonio historiográfico, sino como una muestra de la visualidad que provoca el pervivir otomí en su hábito, imaginario común y mundo visual orgánico que se degrada a la intemperie, imágenes no estáticas, que se muestra cíclica pero no repetitiva y sobre todo “encubiertas”.

Hoy día el intemperismo sigue visualizándose sobre las nuevas construcciones, en su material se registra el paso de la lluvia, develando goteras, transminaciones, hongueados de paredes, y en esta ocasión sí podemos objetar la idea de que estas casas permanecen así por una cuestión de rezago económico, los actuales lugareños de Temoaya, en su mayoría comerciantes de verduras o trabajadores “del otro lado”, envían planos de casa tipo residenciales de 3 o 4 pisos, dichos proyectos no son para nada baratos, así este modo de visualizarse está lejos de ser resultado de una falta presupuestal.

3.1 Proceso visual

Respecto a la producción visual presentada, cada imagen debe interpretarse como una ofrenda a la memoria. Desde el principio de los tiempos, la humanidad ha explorado el territorio en busca de alimentos, de recursos naturales, de hábitats que hicieran su vida más cómoda y apacible. Hoy día, tanto la arqueología como la historia del arte cuentan por miles los ejemplos que registran esos tránsitos, esas conquistas de un mundo que en otro tiempo parecía no tener límites, en lo que respecta al pueblo Otomí estas exploraciones, el alimento recolectado y el aprovechamiento de los recursos naturales de las zonas donde habitan, no es gratuito en su sentido cosmogónico, ya que es parte de sus tradiciones llevar Ofrendas de Papel o de Alimento a sus montañas o rocas sagradas para de esta manera agradecer a entidades (no-humanas) por el sustento que les ha permitido seguir caminando de generación en generación desde tiempos inmemorables. (Es importante aclarar, que esto no es una generalidad, ya que una gran parte de la población otomí actual, practica el catolicismo o son partícipes de grupos evangélicos siguiendo lógicas que se emparentan o hibridan).

Wema es el nombre que se le da a antiguos gigantes que vivían a la par del hombre en el principio de los tiempos, aquellos gigantes estaban conformados de piedra, se cuenta que gracias a su fortaleza fue como pudieron construirse las grandes pirámides de Tula o Teotihuacán, llenos de sabiduría fueron los Wema quienes instruían a los hombres tanto en conocimientos y artes. También los abuelos otomíes nos cuentan que aquellos gigantes tenían una maldición, si se caían, de tan grandes que eran, sus cuerpos se despedazaban y jamás se podían volver a levantar, con el paso de los años sólo quedó su recuerdo y grandes acumulaciones de rocas que de momento, caminando entre montañas, valles o bosques, aun podemos encontrar y nos hacen dudar sobre cómo es que llegaron hasta ahí esas rocas, también parecieran tener un ritmo específico en su distribución, quizás, estos sean los restos óseos de un Wema, quizás ese es el corazón de la montaña.

Este mito mencionado señala una vinculación de lo otomí no sólo con el elemento piedra, sino

con el espacio a la intemperie en general, el tránsito por sobre ello, el aprovechamiento de sus recursos y la permanencia de estos elementales.

En lo que respecta a la latencia atávica de la visualidad otomí que puedo rastrear en mi situación, es ubicar que esta se manifiesta de golpe en la época de lluvias, pues es entonces cuando en comunidad nos ponemos a sembrar siguiendo un mismo propósito, pervivir a la intemperie a condición del agua.

Si la imagen otomí puede ser entendida como incisión, una incisión es una herida, una herida es un hueco, pero un hueco no es lo mismo si está lleno de espacio o lleno de vacío, "todo es cuestión de perspectiva". Aquí podemos hacer referencia a las fotografías de Martín Chambi Jiménez, él fue un fotógrafo peruano de origen quechua que retrató el acontecer de la zona andina activo desde inició del siglo XX. La lógica de sus fotografías no es la de capturar un

instante si no la de “dejarse fotografía”, la de no ser el observado si no ser el que posee la mirada, su patrimonio visual hoy es revalorado entre las practicas etnográficas y la manifestación artística. La mayoría de las fotografías etnográficas, cargan con el cliché del ojo absoluto u ojo intruso, señalando cuerpos, lenguajes, acciones y hábitos, para generar una delimitación cultural, la fotografía etnográfica reafirma la postura de colonizadores y colonizados, tener o poseer la imagen del otro es objetualizarlo, pero en la fotografía de Chambi muestran otra postura, pues no se ejercen bajo la lógica o mirada del extractivista, las fotografías giran en torno a la idea de compartir hábitos en común.

Aquí nuevamente señalo el archivo de mi abuelo ¿En qué medida sus fotografías pudieran obedecer a un carácter etnográfico? Yo he utilizado la etnografía para tratar de entender un devenir imagen otomí y aunque esta velada la historia familiar en ellas, las imágenes no poseen más información que nos ayude a entender un desarrollo cronológico de la etnia

otomí, sin embargo, retomar las fotografías de mi abuelo implicaba las preguntas ¿Por qué tomó las fotografías? ¿cómo surgieron? y replantear el desenfoque y los desencuadres no como errores técnicos.

Yo tomé fotografías estenopeicas con la idea de emular la acción de mi abuelo de la misma manera en la que se repiten carnavales o celebraciones rituales. Mi entendimiento y comunión con el pueblo otomí ha sido conglomerado en prácticas visuales más allá de mantenerlas en términos de oralidad, cuando revelé las fotografías mi sentir era el de encontrar una cercanía más que una distancia o diferencia, las dinámicas del tiempo ya no se podían justificar cronológicamente, las imágenes quizás en tanto a su materialidad no generaban distancia, pero eso también implicaría que el espacio donde fueron realizadas hubiera permanecido inmutable, jamás me di a la tarea de simular el espacio, ¿el espacio seguía siendo el mismo, las planta en sí mismas? lo atávico se encuentra en la sensación de mirar esas fotografías, el

objeto jamás alcanzara para condensar el tiempo, lo atávico es una sensación de réplica, lo atávico le pertenece a lo otomí más que a la fotografía.

El pueblo que conozco y habito tiene en sus modos de habitar una constancia en dejar que las evidencias del tiempo sucedan, teniendo como característica visual el actuar de la naturaleza, eso es lo que podemos englobar como intemperismo (algunos conceptos emparentados son meteorización), utilizo dicho concepto para desligar el actuar de la naturaleza del concepto "animismo", utilizemos la relación con el tiempo no para señalar cambios cronológicos, si para señalar "encuentros", huellas de las relaciones entre naturaleza y sitio habitado, esas relaciones serán evidentes en todo aquello que implique piel, que implique cuerpo y en todo aquello que deje sombra, de ahí que la imagen otomí es una incisión, una herida._

Pensado la posibilidad del artista como etnógrafo y al etnógrafo como artista (discusión que

ya ha sido tema de investigación para Hal Foster), la practica visual que presento vincula los nodos: archivo, reporte etnográfico, visualidad, fotografía, registro de acciones.

En esta ocasión la producción artística o visual, no será entendida como aquella donde se crea una imagen desde cero o como resultado de la plasticidad de materiales, me interesa explorar la actitud de coleccionismo de objetos, acción participativa, apropiación de documentos, estetización de la información y la cosificación de archivos como contenedores de múltiples experiencias.

También es importante señalar que el dispositivo clave en parte de este hacer fue una cámara de smartphone que posteriormente se conjuntó al uso de plataformas como Instagram, celebrando la geolocalización de aquellos sitios afectivos de trabajo a la intemperie y procurando generar hashtags relacionados a una memoria local y sensorial. Estas imágenes nacen bajo un nuevo

paradigma de la era digital nutridas por la pervivencia de usos y costumbres. Estos instantes se sumaría a la definición de posfotografía de Joan Fontcuberta y se convertirían en datos vinculados a más datos, dispersos en el mar de imágenes, entre olas y “etiquetas” (<https://www.instagram.com/christopheraquinomx>).

Con el paso del tiempo surgió la necesidad de visitar dichos fotogramas y de resignificarlos, generando un dialogo con las fotografías de mi abuelo. Mirar los objetos fotográficos de mi abuelo, me llevó y me lleva a mantener una constante búsqueda de relatos y comprensión de circunstancia.

La intención de estas imágenes ahora era generar una aproximación respecto a cómo operaba el pensamiento artístico en función de la imagen como conocimiento y en el mejor de los casos nutrir las estrategias de relación entre imagen, visualidad e investigación para sumar

reflexiones a los trabajos en la línea de antropología visual, etnografía y estudios visuales.

Las obras presentadas se guían por el concepto “montaje” de Aby Warburg, emparentando 3 instantes fotográficos, así encontramos imágenes de mi abuelo de los años 60s, también imágenes digitales tomadas por mí al cuestionarme sobre mi pertenencia a la comunidad otomí y por mi empatía con la agricultura, finalmente imágenes estenopeicas que tomé con la intención de acercarme a la mirada de mis ancestros evidenciando cercanía entre sus miradas y la mía en ciertos aspectos de la cultura. Estas imágenes resultantes no cargan el peso de un hacer precolombino, tampoco de ruina estática, ni son restos inmóviles.

La imagen otomí entra en el área de la “virtualidad”, entendida como posibilidad de ser, esta virtualidad me ha llevado a la construcción de algunos tableros de imágenes a manera del “Atlas”, así imágenes que no son entendidas como testimonios de veracidad, es decir imágenes

posfotográficas confrontan una dinámica temporal en una relación que coexiste sólo en su sesgo digital y su visibilidad en pantalla, para referir a una dimensión que está más atrás o más allá de una cronología identitaria.

Un segundo cuerpo de obra presentado aquí es el trabajo matérico realizado entre los surcos de la milpa, este trabajo es de carácter objetual - procesual con inclinaciones hacia lo pictórico. Para su realización se abandonó dentro de la milpa tela de algodón con la intención de que la tierra, lluvia, plantas y microorganismos generen huellas, pigmentaciones y degradaciones sobre dicho soporte. En un segundo momento, los soportes son retrabajados con pintura y materiales de dibujo en correlación con las notas de campo de las observaciones sobre los afectos y efectos del territorio sobre el cuerpo. Finalmente, se suman a la composición restos orgánicos de hábitos en el lugar como cenizas del fogón, fibras de maguey, restos de la cosecha, entre otros. Las piezas no buscan una solución visual figurativa, tienen una tendencia hacia el accidente controlado, los gestual, la pintura residual y el dibujo acción.

3.2 Notas visuales de campo

15 de marzo 2020 Me dicen que la lluvia se ha atrasado, que en otros años ya hubiera llovido y ya estuviera saliendo el maíz. Los tiempos cambian, *-Mucho calor y nada de agua*. Mucha gente se pregunta por la veracidad del cambio climático, aquí se hace evidente año con año que *-Las plantas ya no alcanzan a salir, no le gustó la semilla al terreno...*

18 de marzo 2020 Regresé a Temoaya, a la casa de la abuela, a la casa de mis padres, al territorio de mis ancestros. Llevaba mucho tiempo fuera de aquí, sin embargo, como bien dicen unos amigos “lejos es cerca”. Fue en la distancia que empecé a reconocer cuanto de este territorio habitaba en mí, también reconocí que lo que mayoritariamente compartía estando lejos tenía total vínculo con los hábitos culturales otomís en los que me cobijó mi padre y abuela. Los otomíes se autodenominan hñähñu que significa: “el que habla su propia lengua” (en referencia a otra diferente) o “lengua que se habla de tres formas a través del aliento”. Esto a mi regreso me hace más sentido que nunca y me reafirma mi convicción hñahñu, pues me lleva al reconocimiento de mis tres formas, mis tres alientos, mis tres miradas. Este sentir me surge nuevamente estando en la Milpa al iniciar la siembra de este año.



25 de marzo 2020 Después de rencontrarme con mi abuela salí de su casa para reconocer el terreno, el clima y los avances en la construcción de la casa de retiro de mis padres. La milpa aún tenía restos de la cosecha del año pasado, hojas secas de maíz, rastros de quelites, raíces de pasto asomándose, terrones de barro seco craquelado, pese a ello de entre tanta planta marchita algunos chilacayotes y habas habían resistido la helada de diciembre - enero. En meses anteriores a mi partida, le comenté a mi padre que no vendiera el sácate (las varas que quedan secas de la planta del maíz) pues quería utilizarlo para realizar algunas piezas de arte objeto, pero calculé mal el tiempo pues necesitaría más manos para recolectar el material antes de la primera lluvia y aun así no tendría un espacio adecuado para su resguardo, ya tenía una mala experiencia con una plaga de palomillas que surgió con algunos maíces que igual quería intervenir. Este año el Nzoya Eustolio que habitualmente trabaja nuestro terreno con yunta y caballo no había aparecido para ofrecer su servicio, así que la decisión que se tomó fue la entrada del tracto para aflojar la tierra, comenté que dejáramos la materia orgánica

seca en el lugar y que el tractor trozara todo para procurar mejores condiciones en el terreno. Generalmente se corta o se quema todo el sácate para dejar "pelón" el terreno, esta vez me gustaría dar un giro al mantenimiento del terreno.



27 de marzo 2020 A mi abuela le pesan los años, mi papá ahora vive media semana con ella y la otra mitad de semana regresa a Toluca para estar con mi mamá. He decidido tener la misma dinámica que él para ayudarle y alivianar sus días, pues también hay pendientes que cubrir con los albañiles que han contratado y atender el terreno. Mi abuela duerme en cama sobre colchón, pero nosotros dormimos sobre petates, por la noche los colocamos con un par de cobijas encima, en esta época no hace tanto frío, eso es algo bueno, de por si la casa de mi abuela es de adobe y no tiene ventanas, así que ni un rayo de sol se hace presente dentro. Por las mañanas doblamos todo de nuevo, enrolló los petates y después hay que barrer ya que siempre aparecen virutas de palma. No ha sido sencillo dormir así, me han aparecido moretones en los costados de las caderas, algunos días me despierta el dolor en las piernas o brazos porque se me quedan entumidos ante la dureza de suelo. Aunque le he propuesto el uso de colchoneta a mi papa, él dice que no es necesario que duerme bastante bien, al él sólo le preocupa si he pasado frío, me lo pregunta todos los días al despertar.



28 de marzo 2020 El tractor vino a trabajar la tierra. He dialogado con papá mis ideas sobre como sembrar ahora. Tomé unos cursos de agroecología, he estudiado el tema y con los viajes vi cómo se aprovechaban otros terrenos. Entre que dudando de lo que le contaba él me dijo que me daba la oportunidad de hacerlo, pero en otra área del terreno donde no había entrado el tractor. Me molesté al principio, el área que me dio estaba lleno de pasto, basura y era un sitio donde había descansado arena y grava durante más de un año. ¡Claro! Yo pensaba en la facilidad de sembrar tras el trabajo del tractor. Con algo de coraje acepté el trato.

02 de abril 2020 Empecé a limpiar el lugar mencionado anteriormente que está cerca de una pared, hace tiempo ahí empezó a crecer una Granada (es una enredadera que arroja un fruto dulce de cascara aterciopelada y de color amarillo, es de la familia del maracuyá, las personas de la zona no le prestan mucha atención, no se procura su cultivo. Me gustaría agregar la sorpresa de encontrarme la misma fruta, pero en Perú con un nivel amplio de

comercialización, allá su nombre es Tumbo, además dicha fruta es en realidad nativa de la selva alta de la cordillera de los Andes, caso curioso, no sabemos cómo llegaron aquí esas plantas). Le di mantenimiento a la granada, corte mucho pasto y poco a poco afloje la tierra, reconozco que fue más fácil de lo que imagine, el enojo se me pasó rápido mientras repensaba porque mi papá había tomado esa decisión. Concluí reflexionando en el famoso dicho “La tierra es de quien la trabaja”, quizás había que merecer una porción de tierra demostrando que se sabe trabajar desde cero o quitando un poco de romanticismo a la escena, quizás le dio pena que los vecinos vieran como trabajaría el terreno pues no era la manera habitual de realizar la siembra, me había mandado a un lugar relativamente oculto en donde las miradas no sería fáciles de dirigir porque eso sí, en la comunidad cuando algo no es como se hacía ante no faltara quien te diga *-Por qué lo dejas trabajar ahí si no sabe!*

4 de abril 2020. Ayer por la tarde llovió por segunda vez, esto me alegra, parece que ya es un buen momento para sembrar. Toda la mañana estuve al pendiente de nuestros albañiles, terminé de trabajar con ellos pasando las 3pm y decidí iniciar la siembra. Desde hace dos años tenía resguardadas semillas de haba de un tío de Tlaxcala (q.e.p.d.), frijol, cilantro, girasol, maíz, calabaza y chilacayote, ya debía utilizarlas.



08 de abril 2020. El cielo estaba despejado, no habían caído lluvias en los días anteriores, verifique como iban las plantas. Dos chilacayotes que había trasplantado estaba bien, brotaron nuevas hojas y tenían buen color, las había protegido de sol haciéndoles sombra con una pequeña teja. Había traído basura orgánica y la esparcí en el área que sembraré entre hoy y mañana, con el azadón trocé un poco más los restos y posteriormente regué con manguera todo el sitio. Nos dio la noche, mi papá dijo que prendiéramos el pasto y la maleza que habíamos arrancado días atrás. Tomé los cerillos e inicié la llama, rápidamente la hierba empezó a tronar e iluminar el momento. Reconozco que antes me daba coraje que prendieran la hierba seca pero esta vez fue diferente, quizás porque nunca lo había hecho por la noche. El fuego avanzaba lentamente dejando ver las líneas rojizas, eran el rastro de las raíces después de arder, parecían cuerpos despedazándose al rojo vivo, las líneas danzaban acompañadas de pequeños chasquidos. No podía contener mi placer ante tal hecho así que proseguí buscando más y más hierba seca para verla arder.



Sentí armonía en el cuerpo por el calor que se emanó ahí, empecé a repensar la noche en Temoaya, son pocas las veces que he estado dentro de la milpa por las noches, me gustaría saber que implica la noche entre la milpa, habitar la oscuridad entre estas plantas elegidas... Mientras el aire avivaba el fuego, escuché un ruido pequeño, al voltear en la oscuridad vi dos pequeños ojos, cuatro patas y un pelaje tenue, pensé que era un gato, pero sus movimientos fueron muy particulares, en ellos percibí otro tipo de articulaciones, de momento corrió rápido para perderse en la noche. Papá también dijo haberlo visto: - *Ese era el cacomiztle, ha de tener su nido allá abajo...*

También Había dejado unas piedras particulares cerca de donde haríamos la quema, ya tenía visualizado que estas piedras adquirieran un testimonio así que incineré maleza sobre ellas. Aunque el fuego ya se ha calmado, toda la noche seguirá sucediendo un proceso inadvertido, los chasquidos aún siguen, ahora sólo se percibe humo blanco, el calor sigue presente y aun titilan líneas rojizas entre la ceniza.

09 de abril 2020 Nuevamente es de noche, mientras seguimos quemando maleza miramos las estrellas.

-Ubicas el cinturón de ori3n?

-Sí

- Mira, de lado izquierdo hay otra estrella que brilla más fuerte y parece que se junta con otras dos y forman un triángulo, ¡fíjate!

- A ver a ver, mmmmm, Sí ya vi el triangulo

- Ahora debajo de esos tres hay otra estrella, como su colita, ¿ya la viste?

- A jijo esa está más difícil. ¡Ya! Ya la vi, este re chiquita. esta difícil de ver.

- Ahora que figura es? Sí o no es como una cruz

- Sí así es.

- Ese es el tsi ponti, dicen las abuelas que esa es la señal del amanecer, es una cruz y esta acostada, pero si te paras a las 6 de la mañana la cruz estará parada y ya es hora de levantarse a chambear, así decía mi abuela, pero se está perdiendo. Hay que preguntarle a Carmelo si la conoce. ¡Ahora! Yo digo ¿Quién la puso ahí?

10 de abril 2020 Fue un día bastante cansado, prácticamente el día consistió en mover carretillas de tierra y mover blocks de construcción, mis manos están entumecidas, me dieron calambres en los antebrazos, de vez en cuando estiro mi espalda, nunca me he sentido fuerte de los brazos, hoy sigue siendo así. Hicimos un buen fuego, lo aprovechamos para calentar la comida y las tortillas de ayer, también cocine camotes a las brasas, después pusimos el tambo para calentar agua y bañarnos. Aún nuestra casa no tiene servicio sanitario ni cañería, aunque la casa de mi abuela tiene casi 100 años de antigüedad, nunca se ha instalado un baño. La milpa es el sitio ideal para ocupar como sanitario, esta práctica sigue muy presente, muchas casas en la zona pese a la urbanización no cuentan con sanitarios. Para bañarnos, una vez calentada el agua improvisamos un espacio de aseo, utilizamos lazos para tender las cobijas con las que nos dormimos, en el tendedero se simulan 4 paredes a cielo abierto, uno debe de bañarse y aprovechar los rayos del sol para que “el pulmón no se enfrié”, entre el medio día y las 4 de tarde son las horas ideales para bañarse a jicarazos, mi abuela y mi padre se bañan

sentados sobre una silla de palma, a mí me cuesta trabajo esa posición, estar de pie tampoco me resulta cómodo, esta vez me tocó mucho viento que enfriaba de golpe mi pecho, yo prefiero bañarme de cuclillas y sin chancas, suelo estar sobre una tabla de madera. Las brasas duraron hasta la noche, con ellas pudimos volver a prender pasto seco y calentar el café para antes de dormir. Al tender los tapetes y recostar mi espalda agradecí que llegara la noche. Es difícil encontrar un momento, un espacio y un objeto que te permita relajar el cuerpo a lo largo del día, sólo al llegar la noche y sobre el petate he podido descansar estando aquí.



11 de abril 2020 Hoy visitamos el terreno de Solalpa, acceder en auto es difícil, recientemente están trabajando desgajando el monte para que pueda entrar una pequeña carretera en beneficio de los campesinos del lugar, ahora empiezan a aparecer nuevas casas en la zona. Avanzamos entre un bosque de bellotas, capulines, tejocotes y magueyes, el ambiente huele a limón. El terreno lo identificamos porque se asoma una gran bellota (sauce) en el camino, un pequeño riachuelo está a unos pasos también, la tierra se ve bien, es tierra arenosa, hay poco pasto y poca mala hierba. Después seguimos caminando hacia otro lugar de rocas y peñasco, recuerdo la primera vez que llegue a ese lugar al que me gusta considerar sagrado, es como un pequeño refugio dentro del bosque, pasa el río y particularmente en esa zona crecen algunas flores “extrañas”, hay un microecosistema con especie vegetales que no tienen otras zonas cercanas. A mi parecer este lugar tiene la característica de ser un Uema. Hoy más que nunca me dan ganas de realizar una ceremonia en este sitio, hacer un agradecimiento por haber regresado y por nutrirme de tantas sensaciones en este lugar, me gustaría evidenciarlo

como un sitio sagrado personal. Pronto sucederá. Caminando de regreso seguí encontrando restos de quema, la práctica sigue siendo común en Temoaya, la ceniza da un gran contraste visual sobre puesta a la tierra o a otras áreas verdes, algunos matorrales como “escobillas” dejan unos vestigios muy atractivos al ojo, me gusta interpretarlos como pequeños arte objeto. Intentare trabajar con algunos de estos restos un tipo de ensamble. Antes de retirarnos llenamos unos cóscates con hojarasca, para ello rascamos la periferia de un árbol de bellota, al tacto las hojas sobre la tierra poco a poco dejan brotar las bellotas que masajean sutil mente las palmas, encontrar esta reserva de semillas es un juego bastante agradable. Visitamos un segundo lugar Laurel o Bodeze (capulín) justo ahí reconozco el terreno porque hay un gran capulín al pie del terreno. Descubrimos que otro señor ya había trabajado la faena del terreno, eso puso feliz a mi padre, teníamos que buscar al señor para pagarle por el trabajo. La tierra está muy bella, sin hierba mala ni pasto. Este terreno tiene un mirador donde se alcanzan a ver las lagunas de Tlachaloya, ahora aquí hay bastantes casas, años atrás me gustaba bajar el

sendero que continúa del terreno, recuerdo que me gustaba grabar los sonidos de la mañana, cantaban muchos pájaros y se asomaban las mariposas a primera hora. Hoy hay bastantes perros que ladran y se te avientan si intentas ir por ese sendero, es triste no poder caminar con libertad.



18 de abril de 2020 Esta semana me tuve que quedar en Toluca, regrese hoy sábado, llegamos a eso de las 2 de la tarde, me tocó verificar el avance de los albañiles y el crecimiento de las parcelas. El sol era bastante fuerte, los días anteriores tampoco había llovido, así que decidí regar con manguera. Empezó a nublarse y coloqué la manguera, la dejé abierta, después fui a conseguir un pollo al carbón para la familia. Pasó como una hora y de repente llegó un aire fuerte, trono el cielo y empezó a llover. Llovió y llovió, quedamos atrapados en casa, aprovechó mi papá para ponernos a limpiar semillas de maíz blanco y haba. Empezó a caer granizo y no me gustó nada el hecho, el granizo destruye las plantas y apenas está brotando el maíz, no es un buen pronóstico. Cuando por fin paro todo, salimos a verificar los desagües del techo de la nueva casa, también los nuevos canales para evitar encharcamientos en el terreno y finalmente las parcelas. Me dio gusto saber que el pequeño maíz aguantó este primer reto, hice una revisión general y me di cuenta de que las habas y las calabazas también empiezan a brotar.



3.3 Comentario al videoarte y la intemperie

En el caso de la obra Julieta Gil, también encontramos que su espacio de trabajo se encuentra entre lo físico y lo virtual, en donde se conjuntan variantes de la realidad, ya sea en forma ontológica, simulada, aumentada... Su práctica artística investiga las posibilidades de esta simultaneidad de realidades que coexisten e interactúan, creando objetos e imágenes.

En su obra "Nuestra Victoria" resaltan la exploración de los nodos: "monumento, monumental, momento, memoria, memorial", la pieza puede entenderse como un registro posfotografico del acontecimiento de una protesta, que va más allá de la índole documental, sembrando la posibilidad de otros registros visuales para el análisis desde la multidisciplina.

Un segundo trabajo que me hace eco es su serie "House Plant" donde se busca la perpetuidad de elementos orgánicos dando lugar a videoinstalaciones "que no se pueden marchitar", donde no sólo se propone una realidad aumentada o un virtualismo, más bien se hace evidente una

imagen de “significados” no posibles bajo otros factores, como en el caso de lo “inmarcesible”.

Hoy día los dispositivos electrónicos personales con su variedad de sensores para el registro de actividades o funcionamiento corporal (healty) son muy comunes, estos dispositivos han pasado de ser un elemento externo a un complemento o incluso a fundirse con la definición del “yo”, tanto que uno ya no ocupa la frase “a mi celular se le está terminando la carga” y esta relación difusa se ha transformado en: “ME ESTOY quedado sin batería”.

Las redes sociales y la digitalización de datos visibilizan un cuerpo digital sin previo aviso y en épocas actuales de confinamiento (por Covid-19), nuestras auto representaciones en versiones 2D serán la mejor a proyectar, esto hasta que las inmersiones corporales a distancia sean más económicas al consumidor.

Sin embargo, eso no pasaba de forma tan inadvertida hace 64 años, cuando Nicolas Schöffer creaba "CYSP 1" que con ayuda de ingenieros de Philips colaboraron en la construcción de la considerada primera escultura robótica. Este fue uno de los primeros trabajos artísticos que explicitaba el uso de la cibernética y el espacio dimensional, esta pieza era una escultura cinética a escala humana que empleaba un cerebro electrónico conectado a sensores para responder a estímulos sonoros, a cambios en la intensidad de luz y del color. Lo que me parece interesante de las manifestaciones del arte electrónico y de biosensores es la capacidad para cuestionarse la sensibilidad corporal y la reflexión en palabras de Michel de Certeau respecto a que la sensibilidad esta mediada por la cultura.

Retomando la idea de la versión 2D o selfie, esta nos sitúa en la posibilidad de la multivisualización en pantalla, ya sea de celular, tablet, pc, o proyector, mucho de estas imágenes funciona como un registro de desplazamiento, otras veces (casi siempre) ficcionando narrativas, presencias,

ausencia y nostalgia por un tiempo pasado, pero todas estas imágenes encasilladas en un logaritmo delimitado de calidad visual y con políticas de restricción de contenido. Esto es algo que no encontramos en los trabajos de Tony Oursler o de Pipilotti Rist, que con sus video instalaciones nos invitan a reflexionar sobre los paradigmas de la industria del entretenimiento, el culto al cuerpo y el voyeurismo.

En especial el trabajo de estos últimos dos artistas me produjo una nostalgia interesante, especialmente en sus videos relacionados con proyecciones sobre elementos naturales con escenas de inmersiones a la naturaleza, como en el proyecto de Oursler "The Influence Machine" donde imágenes son proyectadas sobre nubes de humo y árboles, o el proyecto "Put your body out" de Rist, donde se presenta un cuerpo haciendo una inmersión en el entorno natural.

De igual forma como consecuencia al confinamiento mundial y la restricción de esparcimiento u ocio en entornos naturaleza, aquellos videos me lleva a pensar en la relación entre las prácticas artísticas contemporáneas y la revisión del concepto de naturaleza, pensándola como una de las principales construcciones culturales de la modernidad. Quizás este regreso a la “nueva normalidad” estará plagado también de una reflexión sobre nuestra relación con la naturaleza y la intemperie.



CAPÍTULO 4

Reflexiones

Finalmente, a lo que se llega es a reconocer la practica fotográfica como intersecciones transitadas, una ruta de identificación, con el afán de deconstruir el ejercicio conceptual sobre el pasado, siendo la imagen un vehículo de reivindicación identitaria.

La fotografía etnográfica actualmente está obligada a ser resignificada abogando por un pasado que constantemente se restituye. Es necesario replantearse el uso actual de las fotografías históricas en el contexto de la política de la memoria, la imaginación etnográfica y la negociación de la identidad, reconociendo en la imagen su intermediación en la creación de subjetividades.

Los negativos encontrados son memoria inesperada que obligan a deponer lo mío personal

para volverme participe del devenir comunitario (otomí), mis prácticas de y con la imagen entran en el juego de nuevas formas de archivamiento que plantean interrogantes acerca de objetos, prácticas y la preservación de conocimientos locales.

La producción visual resultante puede dividirse en 3 circunstancias: la primera obra fotográfica como resultado de una involucración con otro "espacio y tiempo", la segunda una obra como consecuencia del reconocimiento de "contextos y funcionalidades", finalmente la tercera, entendiendo el paisaje como una mediación del involucramiento con ese espacio y su transformación mediante acciones.

En tanto a la producción de imagen como vehículo de identidad recordemos lo reflexionado en Collin: "La identidad como subjetiva supone la auto adscripción, es decir reconocerse como miembro de un grupo étnico o un pueblo indígena, pero también parte de una identidad

colectiva, pues además de la auto adscripción, se requiere ser reconocido como tal por los otros miembros del grupo". (Collin, 2006: p.) Por otra parte, la identidad aparece como relativa y situacional, ya que una misma persona puede reconocerse como parte de acuerdo con el contexto de su actuar, "la existencia objetiva de estas culturas étnicas no radica en su mayor o menor cercanía a supuestos orígenes prehispánicos, sino en el grado de identidad que han sido capaces de proporcionar a sus miembros, y en esa capacidad para preservar relaciones de solidaridad en el seno de sus estructuras comunitarias", (ibí.d. p. 27).

En esta reivindicación identitaria tomo a reflexión la palabra **hñähñu** que es la autodenominación para señalar el mundo cultural otomí (desde adentro), a su vez es la palabra que institucional y académicamente señala las investigaciones con esta semántica.

Hñähñu en mi localidad (Temoaya) hace referencia a "ajeno, extraño o extranjero" pero en el

Valle del Mezquital (Hidalgo) la palabra señala a “los que hablan con la nariz” o “los que son de 3 formas”.

En dado caso pensar respecto a 3 formas me hace localizar mi posición identitaria, de primera mano, reconocirme ajeno, extraño o extranjero a este contexto (estar fuera), de segunda forma, verme involucrado en una dinámica cultural otomí (estar dentro) y en tercera forma, la de (ser partícipe) de un lenguaje y un devenir otomí.

Estas tres formas también puedo visualizarlas en tres momentos culturales, primero, en el reconocimiento de una cultura gestante, en mi caso la de mexicano mestizo contemporáneo. En segundo momento, en el reconocimiento de una cultura que me recibe, donde decido

habitar y actuar. Por último, un proceso abierto como posibilidad para dirigirme hacia otra cultura distante.

La imagen ha sido en todo momento un acompañamiento para la adscripción a este proceso de identificación. No hay imagen otomí desde la superficie, a la imagen otomí se le habita, se le habla, se le siembra, se le carga. La imagen otomí es una herida abierta, es una incisión.

The background of the page is a dark gray topographic map. It features numerous white contour lines of varying thickness and spacing, creating a complex, wavy pattern that suggests a rugged terrain. The lines are more densely packed in some areas, indicating steeper slopes, and more spread out in others, indicating flatter areas. The overall effect is a textured, organic background.

GLOSARIO

GLOSARIO:

badi sabio

bätsi pequeño (niña, niño)

chinkuete falda

do piedra

ete hacer

hñähñu ajeno (variante Temoaya) / refiere a la cultura otomí

huähi milpa

je'mi papel

jmi tortilla

jñini pueblo

juada hermano

mare	comadre
mingu	vecino
mbare	compadre
mbojo	catrín
nana	señora
ngande	abuelo
ngoro	guajolote
ngu	casa
nthekunthe	Temoaya
nzaki	energía/salud
nzoya	señor
ñatho	hablante

ñjañhu,	ajeno
'rani	puente
t'si	pulque
tsilengu	pequeño
thujmi pan	
tzejki	recortar
uada	maguey
xiuada	penca de maguey
xhina	mujer citadina
yachti	rayar / dibujar
za	árbol

The background of the page is a dark gray topographic map with white contour lines. The lines are irregular and wavy, creating a complex, organic pattern that covers the entire surface. The word "BIBLIOGRAFÍA" is printed in white, uppercase letters in the lower right area, partially overlapping the contour lines.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, P. (2017) Epistemologías otras, conocimientos y saberes locales desde el pensamiento complejo, México UNAM.

Atavismo. (s.f.). Recuperado el 31 de 5 de 2020, de Wikipedia, la enciclopedia libre: <http://es.wikipedia.org/wiki/Atavismo>

Barrientos, G. (2004) Otomíes del Estado de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.

Bassols, M. (1970) Los atavismos en el lenguaje, España, Universidad de Barcelona.

Bartra, Armandi, A. Moreno y E. Ramírez (2000) De fotógrafos y de indios, México: Ediciones Tecolote.

Benítez, F. (1989) Los indios de México, México, ERA

Borea, G. (2017) Arte y Antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes, Perú, FE PUCP.

Braunstein, N. (2008) Memoria y Espanto, o el recuerdo de la infancia, México, Siglo XXI.

Canclini, N.G. (1990) Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, DEBOSLILLO.

Camposortega, S. y Carlos Miranda Videgaray (1992) Comunidades Indígenas del Estado de México, Consejo Estatal de Población, México.

Cánepa, G. (2018) Fotografía en América Latina. Imágenes a través del tiempo y el espacio. Perú, IEP.

Collier, J. y M. (1986) Visual Anthropology Photography as a Research Method. Albuquerque: University Press.

Collin, L. (2006) El caso de los exitosos otomíes de Temoaya, Mexico, El Colegio de Tlaxcala.

Descola, P. (2003) Antropología de la Naturaleza. Lima: Institute Francaise d' Etudes Andines, Perú. Lluvia Editore

Montoya-Casasola M. (2013) Marginación sociodemográfica de los otomíes del Estado de México. UAEMéx. México. Recuperado en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v19n78/v19n78a11.pdf>

Fernandez, P. (2011) Lo que se siente pensar: o la cultura como psicología. México. Taurus.

Fontcuberta, J. (2016) La furia de las imágenes, México, Galaxia Gutenberg.

Foucault, M. (2010) La arqueología del saber, México, Siglo XXI.

Galinier, J. (2018) La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, México, IAA UNAM.

Gallardo, P. (2012) Ritual, palabra y cosmos otomí. Yo soy costumbre, yo soy de antigua. México, IIH UNAM.

Gavilán, L. (2017) Memorias de un soldado desconocido, Perú, IEP.

González, C. Tres instantáneas de la relación entre fotografía científica y antropología en México, vol 1 no 2 (2018) Dossier encartasantropologicos.mx

Guber, R. (2015) La etnografía. Método, campo y reflexibilidad. México, Siglo XXI.

Hernández, I., & Calcagno, S. (2003). BI-ALFA, estrategias y aplicación de una propuesta para el desarrollo indígena. Recuperado el 31 de 5 de 2020, de <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/7183>

Idioma otomí. (s.f.). Recuperado el 5 de 7 de 2020, de Wikipedia, la enciclopedia libre: http://es.wikipedia.org/wiki/Idioma_otomí

INEGI, (2010) Censo de Población y Vivienda 2010, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México.

Morales, G. (1994) Otomíes del Estado de México, Instituto Nacional Indigenista, México.

León-Portilla, M. (1996) El destino de la palabra: de la oralidad y los códigos mesoamericanos a la escritura alfabética, México, FCE.

León-Portilla, M. (1999) Visión de los Vencidos, relaciones indígenas de la conquista, México, UNAM.

Lozano, A. (1996) Diccionario Español - Otomí, Colegio de Lenguas y literatura Indígena, México, IMC.

Newell, R (2013) Atavismo de convicción liberal. Reforma. México. Recuperado de:https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=https://www.reforma.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=15185&referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--

Pink, S. (2009) Doing sensory ethnography, England, SAGE.

Pujadas, J. (1992) Cuadernos Metodológicos 5. El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales, España, CIS.

Quipu. (s.f.). Recuperado el 31 de 5 de 2020, de Wikipedia, la enciclopedia libre: <http://es.wikipedia.org/wiki/Quipu>

Restrepo, E. (2016) Etnografía: alcances, técnicas y éticas, Colombia, DEC.

Rivera, S. (2010) Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores, Argentina, Tinta Limón.

Rozas, E. (2017) Robot, teach us to pray. Recuperado de: <http://efrainrozas.com/do-robots-have-ethnicity/#more-19>

Sanchez, K. (2012) Semiótica de los textiles andinos. Recuperado el 31 de Mayo de 2020 de: <https://caminoswayra.wordpress.com/2012/04/22/semiotica-de-los-textiles-andinos/>

Teixido, M (2017) La filosofía de lo onírico y lo atávico. El español. España. Recuperado de: https://www.lespanol.com/blog_del_suscriptor/opinion/20170616-/224297570_7.html

Wright, P. (2016). Perspectivismo amerindio. Notas antropológicas desde una crítica postcolonial. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/318598284_Perspectivismo_amerindio_Notas_antropologicas_desde_una_critica_postcolonial

Pola Weiss:

Sol y Águila: <https://www.youtube.com/watch?v=L-hmmarRP-Q>

Inertia: <https://www.youtube.com/watch?v=rPVW9BNpPEA>

Mujer Ciudad Mujer <https://vimeo.com/47978778>

Mi corazón <https://vimeo.com/47978779>

Videos

- (1) http://amormunoz.net/2017/02/02/yuca_tech/
- (2) <https://vimeo.com/164647088>
 - (a) <https://vimeo.com/370248623>
 - (b) <https://vimeo.com/379845945>
- (3) <https://youtu.be/JjSxe-EE4A>
- (4) <https://www.youtube.com/watch?v=GGxli2Z8rZo>
 - (a) <https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>
- (5) <https://vimeo.com/373852489>





Serie: "Restos a la intemperie".

10 fotogramas

Digital

Medidas variables

2018/2020

